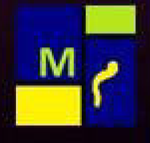
محمد معتصم

الإيقاع في قصيدة النثر

ومقالات أخرى

نسخة إلكترونية أولي 2 0 1 3م



نسخة إلكترونية أولى 2013م

محمد معتصم

الإيقاع في قصيدة النثر

ومقالات أخرى

محمد معتصم

نسخة إلكترونية أولى 2013م

1// نظرة عامة على الثقافة المغربية المعاصرة

1/ في الأربعينيات من القرن الماضي بدأت الحركة الثقافية والأدبية المغربية تدرجها نحو التحديث، بل بدأت تعلن عن نفسها كحركة مستقلة تنشد التخلص من تأثير الثقافة التقليدية التي هيمنت أزمنة طويلة على الساحة وعلى وعي القراء والكتاب والمفكرين. ورغم ما عرف من حركات ثقافية ناهضة في لبنان ومصر والعراق مع مطلع القرن التاسع عشر، ومع بداية انتشار الكتب المترجمة والمقتبسة من الآداب الغربية العالمية من أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية وروسيا، ظل الفكر السائد رازحا تحت التأثير التقليدي والثقافة الكلاسيكية المتوارثة عبر الأجيال. وقد ساعد على دخول الثقافة المغربية حلقة التحديث والحداثة عدة عوامل منها ظهور الحركة الوطنية والحس الوطني الموحَّدِ. وبداية حركات التحرر في البلدان العربية المجاورة والشقيقة، وانتشار تيارات فكرية وأدبية في العالم تُنَاصِرُ الإنسان المقهور وتدعو إلى تخليصه من ثقل الماضي والتطلع إلى المستقبل. كما كان للجامعة المغربية دورها الحاسم في دخول المرحلة الجديدة. كل ذلك بفضل ثلة من الأساتذة الذين تلقوا تعليمهم العالي بالقاهرة وسوريا ثم بالعواصم العالمية كفرنسا وإسبانيا والولايات المتحدة الأمريكية.

2/ لم يكن التحديث الثقافي والفكري وليد الصدفة، بل جاء نتيجة عوامل أخرى داخلية ومحلية متعددة. وأهمها ما جاء في كتاب العلامة عبد الله كنون كرد فعل على كتاب أحمد حسن الزيات من مصر الموسوم "في تاريخ الأدب العربي" ورد عليه العلامة بكتاب مهم ويعتبر الحجر الأساس في تدوين الثقافة العربية بالمغرب الأقصى في كتابه "النبوغ

المغربي". وقد أهمل أحمد حسن الزيات، على غرار ما كان سائدا في العصور السالفة، الحديث عن الحركتين الفكرية والأدبية بالمغرب. وقد كان مؤرخو الأدب العربي يتحدثون عن العصور الأدبية الممتدة من العصر الجاهلي قبل الإسلام إلى عصر الانحطاط مرورا بالعصر الإسلامي الأول والصدر الثاني منه، والعصر العباسي الأول والثاني كذلك، والأدب في الأندلس. والملاحظ أن المغرب الأقصى لم يكن يعني مشرق شيئا أو أنهم كانوا يتعمدون تجاهله واعتباره جزءا من الأدب في الأندلس. والقول المأثور عن المؤرخين في المشرق العربي شاهد على ذلك، ويقول "هذه بضاعتنا ردت إلينا". وهو قول ينفي عن المغاربة صفة الإبداع والتجديد والإضافة. إن كان هذا موقف مؤرخي الأدب في المشرق العربي فإن موقف المغاربة كان أكثر نضجا ولم يكن يفصل بين الأدب والفكر في البلاد العربية من المحيط إلى الخليج، فتعامل مع كل ما كانت تقذف به المطابع العربية في لبنان ومصر والعراق وسوريا، وتفاعل معه بالإيجاب. وهو سبب آخر لتجديد الحياة الفكرية والثقافية بالمغرب الأقصى.

وكتاب العلامة عبد الله كنون جاء لرد الاعتبار للأدب المغربي. وقد ضمن العلامة كتابه أنواعا مختلفة من الأجناس الأدبية التي سادت مراحل مختلفة من الدولة المغربية الحديثة. ولم يتوان العلامة عن الاهتمام بالأحداث التاريخية والسياسية التي طبعت الحياة السياسية بالمغرب وأثرت على الفكر وعلى الأدب. ومن الأنواع الأدبية التي أوردها العلامة في كتابه: المناظرات الأدبية واللغوية والفكرية، والرسائل بشتى أنواعها الديوانية والإخوانية، والمقامة التي ألهمت قرائح المبدعين المغاربة فأجادوا فيها وفي أساليبها، وأضفوا عليها من روح المغرب الساخرة والفكهة.

وكتاب "النبوغ المغربي" انتصار للفكر والأدب في المغرب، ورد اعتبار لهما ولخصائصهما التي أهملت لقرون عديدة. والكتاب كذلك الركن أساس في فهم البدايات والاطلاع على المخطوطات التي لم تر النور ولم تتداولها أيدي الباحثين. إنه كتاب "ذخيرة" و"ذاكرة" للاوعي الأدب المغربي المجهول.

3/ من الدارسين الذين اهتموا بالأدب المغربي في بداياته وأعادوا إليه الاعتبار الدكتور عباس الجراري. لقد أسهم الرجل في نفض الغبار عن الكتب والكتاب المغاربة بتشجيعه الطلاب في رحاب الجامعة على البحث والتحقيق في هذا المجال. وأسهم هو بالحظ الوفير في التعريف بأدب المغاربة كحسن اليوسي والمختار السوسي، وعبد الله الجراري...وغيرهم.

والحق أن المجهود الشخصي والإرادة الفردية كانت دائما وراء الحفر خلف الكنوز الأدبية والفكرية المغربية المدفونة إلى اليوم. ولعل السبب في تجاهل هذا الموروث قصور متعدد:

- قصور القدرة الفردية على تحمل تكاليف البحث والتنقيب والتحقيق، في حال غياب فرص التفرغ للبحث العلمي، وقلت ذات اليد، واتساع رقعة مجال البحث وتنوع مصادره.
- المراحل التاريخية والسياسية التي مر بها المغرب قبل وأثناء الحماية الفرنسية في الوسط والجنوب، والإسبانية في الشمال. هذه الوضعية السياسية جعلت الاهتمام المغربي ينصب على البحث في الشؤون العملية ذات الطابع السياسي من توحيد الفكر والتصورات حول المستقبل وتوازناته.

- سيادة الفكر الفقهي الذي لم يترك مجالا واسعا للفكر والأدب الجديد، بدعوى الحفاظ على الشخصية المغربية ذات البعدين العربي والإسلامي. فكان الاجتهاد يمر عبر فتاوى الفقهاء وقنواتهم التشريعية والشرعية. وقد أبرز الباحث محمد سبيلا هذه المسألة بشكل جيد في كتابه "المغرب في مواجهة الحداثة" (منشورات الزمن/1999م).
- انخراط المفكرين والأدباء في الحركة الوطنية والتخطيط لمشروع المغرب الحديث، مغرب ما بعد الاستقلال. دفع الكثيرين إلى التخلي عن مشاريعهم الثقافية والأدبية لصالح المراكز التي احتلوها فيما بعد.

4/ كان لوجود بعض الأدباء العرب في المغرب إبان استعارته للطاقات الفكرية والإبداعية العربية قصد إنشاء جامعة مغربية حديثة ومؤسسات تربوية وتعليمية تتماشى مع الطموحات الكبرى لتحقيق فكرة مغرب قوي وحديث. الفكرة التي كان ينهض على أساسها فكر الحركة الوطنية التي بدأت هذه الخطوات أثناء الحماية وليس بعد الاستقلال بإنشاء المدارس الخاصة، وسهر رجال من الحركة الوطنية على تعليم المواطنين روح المواطنة والمبادئ الأساسية للمغرب الحر الجديد. وتعليمهم أيضا التفكير المعاصر الذي لا يتنافى مع الروح المغربية والعربية والإسلامية.

ومن هؤلاء الأدباء محمد الصادق عفيفي الذي قام بدور مهم تجلى في تدوين الحركة الأدبية وخصوصا القصة القصيرة المغربية التي كانت موزعة على أعمدة وصفحات المجلات والجرائد مع مدخل عام شرح فيه الظروف التاريخية والسياسية للمغرب الحديث، وشرح فيه أيضا البواعث الفكرية والثقافية للمغرب. مع تعليق على كل قصة قصيرة دونها كتابة "القصة المغربية الحديثة" (دار الثقافة/1961م).

وأهم ما جاء في هذا الكتاب تأريخه لتطور الحركة الإبداعية المغربية وتأثير الحركة الأدبية بالمشرق العربي فيها، دون إهمال المقارنة بين الثقافتين وأولوية المشرق على المغرب في السبق والنهضة. كما يمكن الإشارة إلى ملاحظة ذيل بها الناقد اللامع وقتئذ محمد منظور لصالح الحركة الأدبية بالمغرب الفتية.

5/ هذه جميعا بواعث أساسية لمعرفة الحركتين الفكرية والأدبية بالمغرب الحديث. لكن لا يعني ذلك أن الموروث الثقافي المغربي قد تم إجلاء مكنونه والإفصاح عن مخزونه الثر والمتنوع من حيث موضوعاته ومجالاته وأنواعه واللغات واللهجات التي كتب بها وضمنها.

إن العمل الكثير ما يزال ينتظر من يقوم به وخصوصا المؤسسات الثقافية الحكومية ومن المجتمع المدني ذات القدرات الأوفر، والتي يمكنها أن توحد الطاقات الفردية وتجمعها في مشروع وطني كبير وبعيد المدى، مضمون الهداف والنتائج. إنه واجب على المغاربة العناية بلاوعي الثقافة المغربية رغم المسافة الفاصلة بين ذلك الموروث وبين ما بلغته الحركة الثقافية الفكرية والأدبية اليوم من تطور يكاد يصل درجة الاختلاف والانفصال على مستوى الرؤية والمنجز الفعلي.

وقد بدأت حركة التحديث الفكري والثقافي والأدبي فعليا مع نهاية الستينيات من القرن المنصرم. أي مع انفتاح الجامعات المغربية الحديثة وإشراف طاقم من الأساتذة الجدد الذين درسوا بالمعاهد والجامعات الغربية واحتكوا بالحركات الفكرية والأدبية والسياسية التي كانت تمور بها الساحة الثقافية الغربية بعد نهاية الحربين العالميتين الأولى والثانية. وقد ساعد

ذلك هذه البعثات على إيجاد الحل للتوافق بين ثقافتين مغربيتين ووعيين مغربيين كانا يستبدان بالمغرب هما الثقافة التقليدية والثقافة الجديدة والحديثة.

6/ لفت هؤلاء الأساتذة انتباه تلاميذهم إلى ذواتهم، وإلى تاريخهم، وإلى أدبهم المغمور. لكن الجديد لم يقف عند هذه المسالة البديهية بل تجاوزها إلى إدخال شيء جديد لم يتوفر لدى الأساتذة المعارين من المشرق العربي وهو "المنهج". لقد اعتمدت الجامعة المغربية والمؤسسات التعليمية الثانوية على وجه الخصوص على تعليم الطلاب والتلاميذ كيفية البحث والدراسة. وهذه الإمكانية بدأت مع التحولات الاجتماعية لمرحلة ما بعد الاستقلال، وبداية العقد السبعيني من القرن المنصرم. والحق أن الدارسين المغاربة يجمعون على أن السبعينيات من القرن الماضي كانت البداية الحقيقية للحديث عن المغرب الثقافي الحديث. لأنها شهدت تحولات جذرية على مستوى التفكير وعلى مستوى الإنتاج.

لقد استفاد الدارسون من المناهج الحديثة الغربية التي أنتجها الفكر البنيوي، سواء في مجال اللسانيات أو الأدب، السرد خصوصا. وتدرج البحث بصورة منطقية. فبعد أن هيمنت الدراسات الموضوعاتية والانطباعية في فترات طويلة، وكذلك التحاليل والدراسات المقاربات التي تعتمد على المناهج الاجتماعية للأدب، والتحليل الوجودي للأدب. كان من الموضوعي الانتقال إلى التحليل البنيوي الاجتماعي (سوسيولوجيا الأدب) عند لوسيان غولدمان، وعند لوكاتش. فهما أقدر على التوفيق بين التفكير المادي للتاريخ ودراسة الأدب. لذلك نجد عددا كبيرا من البحوث الجامعية المنجزة في هذه المرحلة، ومع بداية الثمانينيات اهتمت بالبنيوية التكوينية. وأصبحت (موضا) البحث الأدبي.

لم يكن هذا الاهتمام عيبا في تطور البحث والأدب المغربيين، بل كان زاوية مهمة في تحول التفكير والوعي المغربيين. وساهما بحظ وفير في الانتقال إلى المرحلة الجديدة، وهي مرحلة التحليل المحايث للأدب. ومحاولة فهم طبيعة النص الداخلية. ومحاولة الفصل بين حركة المجتمع وحركة النص الأدبي. فهما يتبادلان التأثير لكن ليسا انعكاسا ماديا لبعضهما.

7/ التطور الذي عرفته الحركة النقدية المغربية كان له الأثر الكبير على الإبداع. فمع مطلع الثمانينيات من القرن المنصرم بدأ المبدعون يتجرؤون ويكتبون رواية وقصصا قصيرة تجريبية. أي أنها إبداعات تخلصت من مفهوم الالتزام الحرفي للأدب. وبدأت تهتم بجمالية النص ومستوياته الداخلية التي أهملت طويلا.

لم تكن حركة التطور النقدي وحدها العامل الأساس في التغيير، فالحركة الاجتماعية وتحرك المجتمع المدني في شبه مقاومة للحصار السياسي الذي كان مضروبا على التفكير الحر والإبداع الخالص، دفعا المبدع إلى إعادة التفكير فيما يقوم به. هل هو مصلح اجتماعي؟ وما مدى درجة تأثيره في المجتمع والناس؟ هل هو نبي مرسل لهداية الناس وإفاقة الغافلين من نومهم؟ ومن كلفه بهذه الرسالة الشاقة والصعبة؟ وهل يقف المبدع قبل أم بعد السياسي في توجيه حركة المجتمع المغربي؟ ومن المسؤول إذا عن الإخفاقات الفشل والتدهور في مرافق الحياة، السياسي أم الثقافي؟؟؟

من الكتاب الذين كتبوا نصوصا روائية وقصصا قصيرة تجريبية الكاتب المغربي أحمد المديني، والميلودي شغموم، ومحمد عز الدين التازي، وأحمد بوزفور، ومحمد برادة، وعبد الله العروي...

فجاءت كتاباتهم جوابا على حيرة الأدب ومساءلته للحياة الثقافية في الغرب. وجاءت نتيجة للحركة الثقافية والتطور في طرائق التعليم في المؤسسات التعليمية، ونهوض الجمعيات الثقافية في المجتمع المدني، وتبني بعض الأحزاب الوطنية التقدمية للمشروع الثقافي التحديثي بفتح جرائدها للمثقف التقدمي والمتنور بالفكر الجديد.

فكتابات أحمد المديني الروائية والقصصية تعتمد على مكونات جمالية لم تكن معروفة ولا مستعملة من قبل الكتاب في التيار التقليدي، ومنها: شعرية اللغة، وتداخل مستويات الحكي. لهذا كانت روايات المديني عبارة عن تيار متدفق من الأفكار والمشاعر الإنسانية.

ومحمد عز الدين التازي عرف بغزارة في الإنتاج وتنوعه. فكتب القصة القصيرة والرواية والبحث وقصص الأطفال. وتنحو كتابات التازي نحو التنويع على الأشكال الخارجية للنص. وتوظيف المتون واللغات والأساليب التقليدية ضمن مجموع الخطاب الروائي. حتى أنه يبتكر في نوع من المحاكاة الساخرة أساليب تشبه أساليب الكتابة في العصور البعيدة والتي سادت فيها المقامة، وهي نوع من القصص التي يظهر فيها الكاتب قدراته الأسلوبية وسعة معجمه اللغوي.

أما محمد برادة فقد جاء بصيغ جديدة برزت في روايته الأولى "لعبة النسيان". ومن المكونات الجديدة في مسار تطور الرواية المغربية الحديثة والمعاصرة ما اصطلح عليه بالتذويت، نسبة إلى "الذات". فلم تبق الذات بعيدة عن مجال الخلق والإبداع بل أصبحت عنصرا مهما في تشكيل الرؤية الجمالية. واستفاد الناقد والباحث والروائي محمد برادة من الترجمات التي أنجزها حول أعمال ميخائيل باختين. فجاءت روايته تمثيلا لما شيده الباحث

الروسي في أعماله الأساسية. مثل تعدد الأصوات والمحاكة الساخرة، وتعدد الخطابات داخل النص الروائي.

واشتغل الميلودي شغموم على العوالم الخيالية "الفنطاستيك". والأدب العجيب. مستثمرا ثقافته الشخصية. والموروث الشعبي المغربي المنتشر في البوادي المغربية.

وأحمد بوزفور الذي لم يغادر محراب القصة القصيرة، وأخلص لها وأجاد في بنائها. وصياغة عوالمها. فقد حول الكتابة موضوعا للكتابة. واستغل معرفته الواسعة باللغة العربية والشعر العربي القديم فحرث أرض القصة القصيرة وبذر فيها كل جديد وجيد. فحل بذلك مشكلة كبيرة هي الموافقة بين حمولة القديم وطراوة الجديد. أي جعل من اللغة في القصة اختبارا وامتحانا عسيرا فيه تسير العتاقة جنبا إلى جنب الحداثة.

واللائحة طويلة إذا أردنا ذكر الأسماء الجديدة التي توالت على الساحة بعد عقد الثمانين، مثل عبد السلام الطويل، ورجاء الطالبي، وأنيس الرافعي...

8/ إذا كانت الرواية والقصة القصيرة قد عرفتا دخولا مبكرا إلى حلبة الحداثة والتجريب، فإن الشعر قد تأخر قليلا. كونه اتخذ مسارا آخر، هو المسار نفسه الذي عرفته القصيدة الشعرية العربية في المشرق العربي في لبنان ومصر والعراق. أقصد قصيدة التفعيلة. القصيدة التي ثارت ضد الشعر العربي التقليدي المنحدر من عمود الشعر العربي القديم. وخصوصياته الأسلوبية والبلاغية والموضوعات التي لم تعد تناسب العصر والوعي.

لكن الثورة على القصيدة التقليدية التي بدأت مع الأربعينيات من القرن المنصرم على يد بدر شاكر السياب و نازك الملائكة من العراق (1942م). لم تعرف تجديدا جوهريا إذ انتقلت القصيدة من البحور الشعرية المعقدة (المركبة) إلى البحور الشعرية البسيطة (المركبة من تفعيلة واحدة متكررة). وهو ما عده الدارسون ثورة ناقصة.

والمحاولات في التجديد التي اقترحها الشعراء المغاربة كانت متميزة، وخصوصا الشعراء الذين جمعتهم مجلة "الثقافة الجديدة" كمحمد بنيس وعبد الله راجع ومحمد بنطلحة، وأحمد بنلبدوي. ومن مقترحاتهم التي جاءت في البيان الشعري الصادر عن الشاعر والباحث الأكاديمي محمد بنيس الكتابة الكاليغرافية، والانتقال من الإنشاد الشعري إلى الكتابة الشعرية، والانتقال بالشعر من الاعتماد على الأذن إلى العين المبصرة.

وقد جاءت دواوين الشعراء تشكيلا شعريا ورسوما كتابية، تحتفي بالخطوط العربية والمغربية على السواء، وتحتفي ببياض الورقة، وتقطيع القصيدة الشعرية لإمتاع العين. هذا الذي التزم به الشاعر المرحوم عبد الله راجع مثلا في ديوانه "الهجرة إلى المدن السفلى". وديوان أحمد بلبدوي، مثلا "حدثنا مسلوخ الفقروردي"... ودواوين شعرية أخرى لمحمد بنيس صاحب الفكرة. وهي فكرة أسالت مدادا كثيرا ونزاعات حول الريادة، لا حاجة إلى العودة إليها الآن.

ومن المقترحات الأخرى استثمار الموروث الشعبي، وملصقات الإشهار والقصاصات الإخبارية. كل ذلك من أجل خلق قصيدة جديدة لا تحصر ذاتها في الموروث وفي التقليدية. وتنفتح على الثقافة الغربية والتيارات الشعرية الجديدة في العالم.

9/ لكن الثورة الحقيقية على الشعر التقليدي في صورتيه القديمة والحديثة، كانت مع مطلع التسعينيات ونهاية عقد الثمانين من القرن المنصرم. ومع اكتساح قصيدة النثر للساحة الثقافية. وظهور جيل جديد متشبع بالثقافة الجديدة في الغرب، وبعضهم أو كثير منهم منفصل تماما عن الثقافة التقليدية إلا ما أخذوه من المؤسسات التعليمية الثانوية والجامعية. وهذا واحد من الدوافع الأساس في الثورة على قصيدة التفعيلة وعلى القصيدة العمودية. ومن البواعث الأساس الأخرى نجد التحولات الكبرى في العقلية، وفي الحياة الاجتماعية،والسياسية المحلية والعربية والعالمية. لقد انفتحت تجربة الجيل الجديد على مصراعيها. لم يعد الإيمان قويا بالتيارات الفكرية اليقينية والمطمئنة بل أثخن الجيل الجديد بالفشل والبطالة البيضاء (الجامعية). وأصبح المنطق الصارم للأشياء وللعلاقات وحتى الوعي مختلا.

وكانت هذه أهم ملامح التجربة الجديدة التي تنتعش اليوم وتنمو أطرافها وتتفرع في فضاء الكتابة المغربية مع بداية الألفية الثالثة. وأكبر استفادة في هذا التيار الجديد تعامله مع المستجدات العلمية والتقنية والرقمية. فبات يؤمن بالعالم الافتراضي أكثر من إيمانه بالواقع الذي لا ينهض.

وفي ظل هذه الوضعية ظهر "بيت الشعر بالمغرب" الذي أنشأه محمد بنيس رفقة بعض الشعراء، وكما كان محمد بنيس حجر الزاوية في مجلة "الثقافة الجديدة" نجده الحجر الأساس في "بيت الشعر". والمدافع القوي على فكرة اليوم العالمي للشعر. وقد تحققت جهوده بفضل دعم من الشاعر الوزير محمد الأشعري والوزير الأول السابق عبد الرحمن اليوسفي. وأصبح في ظل هذه التيارات المتداخلة للشعراء المغاربة بيت يجتمعون تحت سقفه، وينطلقون منه نحو العالم، ويحتفلون ببعضهم، ويكرمون التجارب الممتازة، والتي سبقتهم وكاد الناس

نسيانها أو تناسيها. وأصبح للشعراء ما ليس للروائيين أو القصاصين أو النقاد مجلتهم، ومواعيد ومواسم يقرؤون فيها الشعر ويتدبرون شؤونه.

10/ ما يمكن ملاحظته اليوم هو تقدم الوعي الفكري والأدبي والإبداعي، لكن البنيات التحتية التي تدعم الوعي الجديد ما تزال بطيئة الحركة، وتكاد تتخلف كثيرا عن الحركة الذائبة لخيال الشعراء وتجارب الروائيين والقصاصين المغاربة في مختلف أنحاء البلاد.

وحتى ما قامت به وزارة الثقافة الجديدة من تحفيز وتشجيع للكتاب ودعم المقاولات الخاصة للنشر والتوزيع والترويج للكتب المغربية. أو ما يقوم به اتحاد كتاب المغرب من بحث ذؤوب عن مصادر تمويل الكتب وطبعها سواء الفائزة بجائزة اتحاد كتاب المغرب للشباب دون سن الثلاثين. ما تزال الحاجة ملحة إلى تنظيم البيت الثقافي والبحث عن موارد مالية كافية وقارة لضمان الاستمرارية للمشاريع الطموحة التي تحتاجها ميادين الكتاب والقراءة...كدور المجلات المتخصصة والصحف اليومية التي تجعل الأدب بشتى أنواعه قريبا من جمهور القراء من مختلف الأعمار والمستويات الإدراكية والاستيعابية. ومن تشجيع المبادرات الشخصية والفردية باقتناء عدد من النسخ المطبوعة وتوزيعها على المؤسسات التعليمية والتعريف بها وبأصحابها لدى المتعلمين. وإدراجها في الكتب المقررة، وتقدير مجهود أصحابها، واعتباره جزءا من الكيان المغربي الجديد، ومن الأهداف العليا لحماية الذات المغربية من التلاشي والإهمال كما حدث للأدب المغربي التقليدي الذي كان يعتبر دائما جزءا من الأدب في الأندلس.

11/ في المسرح المغربي اليوم تجارب متطورة وهامة. مثل تجربة الطيب الصديقي. وقد تطورت تجربته المسرحية بشكل كبير وتنوعت أساليب أدائه. وهو ما أغنى المسح المغربي المعاصر والحديث. المسرح الذي بدأ بسيطا، في صوره الشعبية المعروفة "بالحلقة". كما نعثر

عليها اليوم في بعض الساحات العمومية. مثل ساحة "جامع لفنا" بمدينة مراكش. وفي هذه الحلقات الشعبية كان تداول القصص والملاحم الشعبية المتوارثة شفهيا.

أما الطيب الصديقي فقد بدأ تجربته مع مسرح العمال، وخاض تجربة الملحون. أعني تشخيص القصص الغرامية المتوفرة بقصائد الملحون. وله في هذا المجال تجربة رائدة مع مجموعة ناس الغيوان في بداياتهم المبكرة. واستقر منذ مفترة لا بأس بها على استثمار الموروث الثقافي العربي. وهي خطوة في تطوير تجربة التعامل مع الملحون. لذلك نجده يرجع إلى قصص المقامات. ويرجع لتشخيص مسارات وسير بعض الشخصيات الأدبية والفكرية العربية كما فعل مع أبي حيان التوحيدي.

وتجارب المسرح المغربي المعاصرة غنية وتشهد نقاشا جادا وحادا في كثير من الأوقات. ومن التجارب التي لا ينبغي إهمالها في هذا النظرة الشمولية للثقافة المغربية المعاصرة والحديثة، تجربة "مسرح الهواة". وقد تميز بميسمين بارزين، هما: المسرح الثقافي، أي أنه كان مسرحا يقوم على الروايات العالمية. يستوحيها، ويطبق عليها النظريات العالمية في المسرح، بمجهود شخصي وعمل تطوعي، حبا في المسرح، وبعيدا عن القيم المادية. وكان للجمعيات الثقافية والتربوية دورها الأساس في هذا الميدان.

أما الميسم الثاني فيتمثل في النزعة السياسية للموضوعات المطروحة. ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن الجمعيات الثقافية وقتئذ كانت امتدادا لتيارات فكرية حفلت بها الساحة المغربية. وكانت أغلب الفرق ذات نزعة سياسية يسارية أو لنقل تقدمية. ملتزمة بهموم الطبقة الشغيلة، والفئات المستضعفة في الأرض. لكن عددا من هذه الفرق المسرحية الهاوية قد تفرقت بعدما شاعت ثقافة تنظيم القطاع المسرحي.

ومن التجارب النظرية المغربية في المسرح ما يدافع عنه باستماتة الأستاذ عبد الكريم برشيد. وأعني "المسرح الاحتفالي". وهو مسرح يقوم في العمق بتثقيف الحلقة. وبالتالي تخليص المسرح من النزعة السياسية، أو من النظرة الثقافية المتعالية للمسرح. أي أن المسرح الاحتفالي "الكرنفالي" يقف وسطا بين الحلقة كشكل بسيط وشفهي للمسرح، وبين المسرح الثقافي الذي يميل كلية إلى المرجعية الغربية. إنها محاولة مهمة في مغربية وتأصيل المسرح المغربي. واحتفال بالعادات والجماعة والثقافة الشعبية المغربية، قولا ولباسا وسلوكا.

وقد ظهرت في السنوات الأخيرة تجارب جديدة لم يكن فقط دافعها حب المسرح. بل جاءت بعد تكوين علمي بالمعهد المسرحي المغربي. وهي فرق نشيطة. لكن الحركة المسرحية تتركز في المدن والعواصم الرباط، والدار البيضاء، وفاس، وطنجة...أما في القرى والبوادي فالواقع الثقافي ما يزال فقيرا وثانويا، لأن البنيات الأساس غير متوفرة. ثم إن اهتمام القروي بسيط ومرتبط بالأرض والمطر.

وقد جاء "مسرح اليوم" ليسد فراغا قائما، وليطور النظرة إلى المسرح. خصوصا إذا علمنا بالمكانة التي تحتلها المبدعة الممثلة ثرية جبران، والمخرج المبدع عبد الواحد عزري. والحديث عن هذه الفرقة المسرحية وعن عطاءها المتواتر والجديد والمتنوع قد يطول.

12/ لقد أصبح الوعي الإبداعي في شتى مستوياته ومختلف أجياله طموحا وراسخا وواضح المعالم والأهداف. ولدينا أعمال روائية وقصصية وأعمال شعرية ترقى إلى مصاف النصوص العالمية إذا ما لقيت الحدب والرعاية والترشيد السليم. ناهيك عن صولة النقد

الأدبي الذي تشرب التجارب النقدية العلمية الحديثة في الغرب من مختلف التيارات والاتجاهات. وكذلك المسرح المغربي المتنوع المشارب والتجارب.

لقد انتقل الإبداع المغربي من مراحل مختلفة، وتدرج تدرجا منطقيا، من النقل والاقتباس، إلى سؤال التجنيس. أي البحث العلمي والنظري في طبيعة الأجناس الإبداعية التي يجربها أو التي يقتبسها من الآداب العالمية والعربية، والبحث في الحدود الفاصلة بين كل جنس أدبي أو نوع على حدة. وصولا إلى التأصيل. أي البحث عن الخصائص المميزة للإبداع المغربي عن نظيره العربي في باقي البلاد العربية، وعن نظيره في العواصم الثقافية العالمية.

1.2// بخصوص نظرية التلقي

إن الحديث عن التلقي، راهنا، ناتج عن
عدة عوامل جذرية تغيرت بتفاعل مع مجريان الحياة الثقافية العربية منذ بداية الاتصال بالغرب، وبداية خلخلة التركيبة الذهنية لتي كانت في السابق مطمئنة لما تحصل عليه من نماذج إبداعية "موروثة" واضحة الخصائص والمزايا.

لذلك فالحديث عن التلقي أو عن نشوء نظرية للتلقي ليس بالأمر الهين. فلكي تكون نظرية شمولية وتامة الملامح- ولا يمكن لأية نظرية إلا أن تكون وشمولية. عليها أن تنظر إلى التلقي من زوايا متعددة. نحاول هنا تحديدها.

1-النظر في الرسالة:

من حيث مكوناتها الخاصة بالخطاب والقصة لأن هذه الخاصيات ترتبط بنظرية الأجناس قديما والتي كانت تحمي عملية التلقي من الالتباس فعندما كان المتلقي للمقامة عارفا بحدودها، بحدود كتابة المقامة وبغاياتها البعيدة، وبما تتضمنه من قيم وأفكار. كانت عملية التلقي لا تحتاج إلى إيضاح بل حتى المؤلف لم يكن في حاجة إلى توضيح. كذلك الشأن بخصوص الأجناس المتداولة وقتئذ، لكن اليوم ومع ظهور نظريات نقدية متعددة ومختلفة لسانية، وتداولية، وسيميائية، وتفكيكية، وتلفظية، وشعرية...الخ. أصبح المتلقي (القارئ أو المستمع) يجد صعوبة واضحة في ما يقدم إليه من نصوص. وفي بعض الحالات يجد المبدع نفسه في حيرة، هل يعنون عمله رواية أو قصة طويلة أو نصا إبداعيا أو كتابة ...الخ. والسبب في هذه الحيرة هو تلاشي المعايير المحددة للجنس. فالرواية مثلا لم تعد ذلك العمل الرومانسي الذي له بداية وعقدة ونهاية سعيدة أو حزينة. ويقوم بنقل أحداثه راو عالم بكل شيء. ولم تعد الرواية عملا يقوم على نقل قصة واضحة المعالم، لها شخصياتها المركزية والثانوية. وبطلها الذي يمسك بكل قوة بتلابيب الحكاية أو الحكايات

المتفرعة عن الأصل. وأصبح من الممكن أن تكون الرواية نصا إبداعيا مادامت تقوم على فيض المشاعر. ومادامت قادرة على التخلي على محدداتها المعيارية البداية والعقدة والنهاية. وكذلك بعد انهزام البطل والشخصية النموذجية في الحياة الواقعية والرواية المتخيلة. ويمكن أن تسمى أيضا قصة طويلة مادامت الحدود قد تلاشت بين الجنسين.ومادام النقاد (والنقد) لا يهتمون لذلك قليلا أو كثيرا ولا يؤرقهم.

لقد عمل النقد، وهو الوسيلة الأساسية في عملية التواصل والاتصال بين العمل الإبداعي ومتلقيه، على هدم تلك المعايير قام بذلك (ج. جنيت) عند دراسته للأجناس الموروثة، وقبله (م. باختين) في الوقت الذي كانت فيه الشعرية القديمة تقوم على أساس توحيد النوع وفرزه عن غيره من الأجناس التعبيرية وقد عمل النقد القديم في العربية على استنباط المعايير المحددة لكل نوع، من خلال النماذج الثلاثة: القرآن الكريم والشعر والنثر. وفي هذا الباب نجد مصنفات كثيرة يضاف إليها مصنفات البلاغة واللغة العربية " النحو والصرف".

هذا النوع من المصنفات هو الذي كان يحمي العمل الإبداعي من التلاشي ويحفظه من الضياع ويؤمنه اللبس.

لكن بعد الاتصال بالغرب وإعلاء شعار الحداثة "في الفكر قبل الحداثة في الواقع" كسر المعايير فتداخلت الأنواع في بعضها وفي هذا التداخل ضاع – أو كاد- التلقي. وأصبحت عملية التلقي أصعب والخلفية مختلفة وآفاق الانتظار متعددة.

فماذا على المبدع أن يعمل ليوصل عمله إلى القراء، خاصة العمل المكتوب، كالرواية والقصيدة الشعرية والنص الشعري والقصة بأنواعها؟

لذلك اعتمد النص توضيحات ومتممات كالتالي:

أ- المقدمات: تتضمن المقدمة تحذيرات وتوضيحات فالكاتب يحذر القارئ من السقوط في فخ نمطية القراءة التقليدية. أي عليه أن يستقبل العمل الجديد بوسائل جديدة،

وبطريقة جديدة. وعليه أن يفهمه ويؤوله حسب السياق الجديد أو حسب الرؤية النقدية أو المعرفية التي يحملها الكاتب. ويوضح له المعايير التي بها يمكن أن يفك رموز العمل. وهذه قيود يجد القارئ فيها تعسفا وتقييدا لحريته في استقبال العمل.

ويمكن أن نشير بسرعة إلى بعض العناصر الأخرى مثل:

ب- الهوامش: والغاية منها التوضيح والاستدراك وإبراز المرجعية الثقافية- النصية...

ج-توضيحات الناشر: وتكون مقتبسة من العمل ذاته أو من بعض ما كتب عن العمل. أو كلمة يبرز فيها الناشر أهمية الكتاب تاريخيا أو أهمية ومكانة صاحبه...

د- إشارات نقدية: عادة ما يتدخل المؤلف/ الكاتب الاتصال ويتوجه بالحديث إلى القارئ قصد التوضيح وربط الاتصال السليم من اللبس...

ه-الغلاف وصورته: لهما كذلك علاقة وطيدة بالتلقي إلا أن هذه العلاقة تتأرجح بين الإفصاح عن المحتوى والفكرة المتضمنة في الكتاب أو بين عدم الإفصاح.

و- العنوان: ونقصد بالذات تحديد النوع: رواية أو شعر أو قصص قصيرة أو كتابة ... الخ . ولهذا دور هام في الإقبال على العمل أو إهماله. خاصة إذا كان العنوان " النوع" لا يساوق مفهوم القارئ للنوع الذي يرغب الإطلاع عليه. كأن يقدم القارئ على رواية " رومانسية" فيصطدم برواية " تفكيكية".

هذه العناصر المشار إليها تنبئ بوجود عائق في عملية التلقي وشعور المبدع بهذا التوتر. وخطورة الوضع تظهر عندما يرتبط الأمر بالفئات المثقفة أو القارئ غير العادي. فإن كان اختلاف القراءات مظهرا صحيا، فإن بعض القراءات المختلفة تجعل القارئ العادي حائرا أمام عمل واحد، مما يضطره -في غالب الأحيان- إلى نبذه وإهماله.

على مستوى وسيلة الاستقبال، وهي اللغة ففي كثير من الأحيان نجد قراءة الشعر صعبة. وهذا رأي شائع الآن في أوساط القراء، وهناك من يرسل أحكام قيمة خطيرة فيسم

العمل الشعري بالضحالة والارتجالية وعدم الجودة (..) والجفاف. على خلاف ما بالقصيدة التقليدية القديمة من ماء ورواء. وهذا الرأي يقوم على المقارنة بين نموذجين، وبين تجربتين غافلا التغييرات الجذرية- التحتية. وفي الوقت ذاته غافلا اختلاف المعايير. والسبب في هذا الحكم عادة- الأحكام الخاطئة- استقبال القارئ للنص الحديث بمعايير قديمة. وبما أن القارئ للنص الحديث لا يجد فيه الأوجه البلاغية " المحسنات البديعية" وقوة التشبيه والكناية والاستعارة...الخ. فإنه يطلق على العمل حكما جائزا. وهنا ينبغي أن يتدخل النقد الموضوعي كي يكشف عن البنيات العميقة للنص الجديد، ويبسطها للقارئ حتى يفهمها. وقبل الاكتشاف ينبغي أن يستوعب الناقد، إلى جانب النظريات النقدية الشروط الموضوعية لعملية التلقي. أي ظروف النص وغاياته، وإمكانات المتلقي الاستيعابية.

2- النظر في المتلقي ذاته:

يتعدد المتلقي من قارئ نموذجي وآخر عادي ثم متوسط وكل مستوى يشترط طرائق مختلفة للتلقي. فالعمل الإبداعي الواحد يتلقاه قراء مختلفون. كل واحد منهم له ثقافته وخلفيته. هذا رغم أن اللغة، لغة الاستقبال واحدة. إلا أن تأويلها هو الذي يختلف في حقيقته، وأيضا حسب وضعيته كل قارئ وجهته، مثلا: قارئ قروي حضري(..) الخ.

هذا الفعل يوضح جيدا أن نظرية التلقي تجمع بين كل التيارات النقدية المعرفية والمرتبطة بثقافة المتلقي ومستواه من التحصيل المعرفي ومخزون تجاربه الشخصية وخاصة قراءاته المنتقاة والخصوصية.

3-عملية التلقي:

هذا الجانب من التلقي يحتاج إلى مجهودات كبيرة من قبل خبراء غير النقاد، يبحثون في العقد الذي يربط بين الطرفين الأساسيين في عملية التلقي، وهما الرسالة ومتلقيها. وأن يبحثوا في العلاقة بين ما يحدث من تغييرات على البنية التحتية وما يرافقها، تأثيرا وتأثرا، من تغييرات معرفية وسلوكية. فالذي يستقبل القصيدة الجاهلية اليوم يختلف عن الذي استقبلها

في أوقات سابقة. والذي يكتب القصيدة التقليدية اليوم يختلف عن الذي كتبها في السابق. ولا أدل على ذلك أكثر من القضية المركزية التي نطلق عليها اسم "**صراع الأجيال**" وأيضا تغير الخطابات وتداخل الأجناس الأدبية.

ويتضح ذلك من خلال التجاوز الذي قام به المبدعون والنقاد العرب للمقامة وأساليب الحكي التقليدية، وكذلك الأحكام القديمة " مفاهيم، ومصطلحات..." على الأعمال الإبداعية.

لكن تبقى عملية التلقي قضية هامة جدا لفهم، ليس فقط العمل ولكن أيضا المؤثرات التي تشكله ويبقى النقد الأدبي المعني الأول بهذه القضية. لأن مهمته الأساسية هي فهم النص/ العمل وتقريبه من متلقيه، لا إبعاده والجنوح به نحو الأنفاق المظلمة، وذلك "بتحديد" المعايير الخاصة بكل جنس أو نوع أدبيين. والاتفاق حولها والتواضع عليها.

إذن لفهم نص ما لابد من ميثاق أو عقد قائم بين أطراف عملية التلقي: المبدع والرسالة والمتلقي.

2.2// مستويات تلقي الشعر

إن أسئلة تلقي الشعر كانت تنبع من أصل واحد، على الرغم من اختلاف الأساليب التي تجيء عليها. وهذه الأسئلة، ليست وليدة العصر، بل هي امتداد لوضعية جد خصوصية ناتجة عن مادة اشتغال الشعر أو أداته الوظيفة، وهي : الكلمة.

بواسطتها كان الإنسان يبلغ مشاعره وعواطفه. وبواسطتها كذلك كان يشكل وعي المجتمع ووعيه الخاص. وكان نقد الشعر محاولة ليس لفهم ما يقال فقط. ولكن لفهم كيف يقال الشعر وكيف يصل إلى القارئ/ المستمع.

ومشكلة تلقي الشعر تنبع من مدى وثوق الصلة ووضوحها بين الشاعر ومخاطبيه. وتقوم هذه الصلة على عدد من المعطيات. بعضها مرتبط بالشاعر، وهو مستويات متعددة، ثقافية ومشاعر وعواطف ومواقف. وبعضها الآخر مرتبط بالنص الشعري لغة وأساليب وصورا شعرية وموسيقى/ إيقاعا داخليا وخارجيا... كما يرتبط بعضها بالقارئ وهو مستويات مختلفة حسب وسطه ومحيطه وثقافته.

لهذا فمشكلة التلقي متشعبة خاصة عندما نحاول فهم العلاقة القائمة بين الأطراف الثلاثة حاليا، أعني العلاقة بين الشاعر المبدع وبين النص الشعري المبدع، وبينهما وبين المتلقي بكل خلفياته ومرجعياته.

في الماضي كانت العلاقة مبنية على وسائط بسيطة وتكاد تكون عامة، يعرفها العالم وغير العالم بقواعد الشعر. لأن الخلفية الثقافية والشعورية لكل من الشاعر والمتلقي كانت واحدة. أما اليوم فقد تغيرت الوسائط وتعددت، وبالتالي أصبحت طرق الشعر إلى المتلقين جد متشبعة. وخريطة الشعر متشظية رغم ما يقال من مثل هذا التعبير:" الشعر شعر أو غير شعر" لأن مفهوم الشعر تغير بدوره. فلم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى. لأن هذا

التعريف يقوم على المقابلة بين قولين، قول مرسل لا يخضع للوزن الخليلي خصوصا. وقول موزون يجري حسب ريح البحور الشعرية.

ونكاد لا نعثر على تعريف موحد اليوم للقصيدة الشعرية والنص الشعري. لأن زوايا النظر إلى هذا الجنس اختلفت وتعددت وحتى المقاييس السابقة لم تعد لها تلك الإجرائية الصارمة التي بها يميز القارئ / المستمع بين ما هو شعر وما ليس بشعر.

من هذا يظهر تعدد مستويات تلقي الشعر. وهذا التعدد يوضح إشكالا أخر يخص نظرية التلقي، أو تلقي الشعر بكل بساطة. ونصوغه على شكل سؤال: هل هناك موجب لطرح سؤال تلقي الشعر؟

نعم. لأن كثيرا من العوامل تضافرت وتشكلت هاجسا ومحفزا مقلق بين العناصر الثلاثة: الشاعر والنص الشعري والقارئ.

عموما يبدو التفكير في التلقي عندما يحس المبدع أن خطابه قد تلاشى أو انه فقد طريقه إلى القراء. أو أنه حمل دلالات لم يكن المبدع يقصد إليها قصدا.

أو عندما يصبح الإبداع سلعة بائرة في سوق الأدب يمر عليه القارئ خفيفا ويعرج إلى غيره.

فمشكلة التلقي الشعري أكبر من كونها مشكلة التسويق لأن الشعر حاليا يهرب في أجناس إبداعية أخرى. أو أن تلك الأجناس تسرق بهاءه بسرقتها وظيفته الجمالية.

ومشكلة تلقي الشعر هي كل هذه الأشياء بالإضافة إلى الخلفيات الثقافية والتركيبات الذهنية والنفسية للمبدعين والمتلقين وهي خلفيات وتركيبات جد متشبعة ومختلطة.

وأمام هذه الخريطة الفسيفسائية للثقافة المعاصرة والذوق الجمالي المعاصر لا يسعنا إلا أن ننظر الأشكال من زوايا متعددة تخرج بنا من النظرة الواحدية والشمولية. لأن هذه النظرة

تخدعنا وتجعل حكمنا على الشعر المعاصر حكما قاسيا وهو حكم واحد لا يختلف حوله اثنان. وكثيرا ما تداولته الألسن والأقلام، وهو بوادر الشعر وكساده.

هنا سنقف بعجالة على خمسة مستويات لتلقي الشعر.

1–الشعر/ المعرفة:

يتم تلقي الشعر من زاوية الحمولة المعرفية. أي أن القارئ يبحث في النص الشعري عن المعرفة وعن الأفكار. وهنا يكون على من يبحث على المعرفة في الشعر أن يبحث عنها في العلم وإلا فقد يكون اخطأ الطريق السليم.

كما أن المتلقي يبحث عن الحقائق التاريخية. وهنا يجب أن يبحث عنها في كتب الأخبار وكتب التاريخ. لأن وظيفة الشعر اليوم لم تبق هي ذاتها في عصور سابقة. حين كان الشعر ديوان العرب وعلمهم الذي لا علم يجاريه.

وإذا لم يعثر المتلقي في الشعر عن غاياته المعرفية تلك تركه إلى غيره. ويعتبر هذا المستوى من التلقي مستوى جد سطحي، لأنه يرتكز على المصلحة النفعية ويلغي من ذهنه جزئيات مهمة هي أساس الشعر: النظم، الصور البلاغية الشعرية، الإيقاع الداخلي والخارجي...

2– الشعر/ القيمة:

تم تلقي من زاوية الحمولة القيمية، كالبحث عن المبادئ الأخلاقية والفكرية والاجتماعية. وهنا يتحول النص الشعري إلى قناة لتمرير خطاب توجيهي من قبل الشاعر. لكن القارئ يتلقاه من زاوية تلقي التقارير والخطابات السياسية.

من ثم يمكن اعتبار تعريف أمجد ريان، وهو شاعر من مصر، للقصيدة يندرج ضمن هذا النوع من التلقي. يقول "القصيدة الآن كجزء من الإبداع تسعى بأدواتها إلى التفاعل مع الواقع تأخذ منه وتعطيه. تستنير بمعاناته وحركته، وتدفعه وتعبؤه بطاقتها الإنسانية العظيمة.

"فالقصيدة ليست مجرد معاناة الشاعر الفرد بل هي معاناة القوى الاجتماعية التي ينتمي لها وصرخة في الزمن الحاضر".

وهذه الزاوية من التلقي الشعري هي التي لقيت رواجا وانتشارا في المغرب خلال مرحلة السبعينات، حيث التحم الشاعر والنص الشعري بتلازم الموقف والقضايا المجتمعية. وأخذ الشاعر موقع المناضل والخطيب السياسي. وأصبح النص عبارة عن تقارير تعري عيوب الحياة المجتمعية.

3- في المستوى الثالث أي الشعر والتوليد اللغوي

بدأ التحول في تلقي الشعر من التركيز على الحمولة المتضمنة في النصوص الشعرية، قيم معرفية وإنسانية وقضايا مجتمعية وقومية...الخ.

إلى التركيز على الأداة الأساسية في نظم الشعر. ومادامت اللغة هي الوسيط بين الشاعر وموضوعه وبين المتلقي والنص الشعري. فإن الأسئلة اختلفت وأصبح البحث عن لغة متميزة لغة شاعرية تحافظ على القيمة الجمالية للموضوعات التي تتضمنها سواء أكانت مواقف إنسانية فردية أو جماعية أم كانت معرفة تاريخية أو فكرية.

هكذا انقلبت الموازين، واحتلت اللغة المكانة العليا والأولى من اهتمامات المبدع والمتلقي، ونقصد باللغة هنا مادة الاستقبال كما يسميها " كاجان". واللغة ليست وسيطا

فحسب، بل هي ذاتها الموضوعات. لهذا يجب التعامل معها تعاملا خاصا. فهي ليست حجابا يجب تمزيقه للكشف عن المحتوى لأنها هي المحتوى.

هذا الاهتمام بدأت بلورته في نهاية السبعينيات، وبعد التعرف على تجربة الشكلانيين الروس، وخصوصا مع جاكسون وسيتم خلال عقد الثمانينيات.

وتشكل هذه المرحلة بداية "عتبة" طرح أسئلة التلقي الشعري لأن الشاعر والنص الشعري معا دخلا في دورة سريعة من التطور والتحول وبقي القارئ بمستوياته المتعددة متذبذبا بين متابعة الرحلة أو التوقف عند الدرجات السفلى للمرحلة السابقة.

وقد نجم عن هذا التحول السريع في تلقي الشعر كثير التحولات بعضها متعلق بالشاعر، الذات المبدعة. التي انشطرت إليه أقسام، منها من أخذ البادرة وقاد كوكبه التحول إلى الجديد. ومنها من وقف على الأطلال يندب الخراب، خراب تلك المدن الفاضلة التي بناها الشعر في الأذهان ولم يستطع أن يحولها إلى حقائق ملموسة ومنها من خلد إلى الصمت. ومنها من تحول عن الشعر لأنه لم يعد مفهوما وأصبح فقط لعبا لغويا بلا وظيفة معرفية أو قيمية.

4- الشعر/ التشكيل النصي:

بعد صعود نجم اللغة مجددا وإدراك الشاعر أكثر من المتلقي المتوسط والبسيط، أن الشعر ليس إلا لعبا لغويا. وأن خلف اللغة "التراكيب اللغوي" لا توجد غير اللغة. عمد إلى دراسة مستوياتها المتعددة: التراكيب، والأساليب، والرموز، والإشارات..الخ. اهتدى الشاعر إلى النص الشعري الذي يجب أن يتشكل وفق مستجدات الوعي. وقد ظهرت هذه الفكرة في نهاية السبعينات أيضا. لكن بشكل منفعل واستمر امتدادها إلى العقد الموالي حيث تعدد واغتنى الشكل ليصبح تشكيلا للنص الشعري.

وهنا تحول تلقي الشعر إلى متاهة. هل يقرأ النص الشعري كأساليب، وتراكيب لغوية تفصح عن حمولة معرفية وتاريخية وعن قيم اجتماعية وإنسانية ونزوع فردية وميولات خاصة؟ هل يقرأ النص الشعري كتوزيع على الصفحة البيضاء، كأشكال خارجية؟ هل يقرأ النص كبناء داخلي للحمولة المتضمنة؟ هل يقرأ كحمولة وكتشكيل خارجي؟ وغير هذه الأسئلة كثير.

وكثرة الأسئلة تبرز قضية التلقي واستفحالها في العقد المنصرم. وبدورنا كمتلقين حاولنا في دراسات سابقة إبراز العلاقة الفكرية والشعرية بين اللغة الشعرية والتشكيل النصي من خلال بعض المفاهيم الخاصة والمستنبطة من كثير من نصوص شعراء من المرحلتين السابقتين. كاللوحة الشعرية والمقطع الشعري. وربطنا بينها وبين التكثيف اللغوي في اللوحة الشعرية. وبين تعدد المقاطع الشعرية في النص الشعري وتعدد الأوعاء في الحياة المعاصرة وتفاقم الحياة المجتمعية. حيث صار التشظي سيدا في الوعي، وفي النفسية، وفي مستويات العيش، يدل التآلف سابقا في الوعي خصوصا وفي النفسية.

إذن فتشكيل النص كان عتبة أخرى في قضية التلقي ووسع الهوة بين النص الشعري ومتلقيه. لذلك فضل القارئ البحث عن الشعر المهرب في أجناس إبداعية أخرى، خاصة الرواية.

5- الشعر/ الاختراق: يتم تلقي الشعري في هذا المستوى انطلاقا من قوة اختراق النص الشعري لرتابة المألوف والانفتاح على التجارب الخاصة والحميمة. لأن في هذه التجارب دائما ما هو مشترك بين كثيرين. ويميل المتلقي إلى هذه النصوص لأنه يعثر فيها على بعض من نفسه أو ذاته كان يشعر به ولكن دون القدرة على صوغه شعرا أو بشكل كتابي آخر. فيبقى ذلك الشعور الدفين محبوسا إلى أن يجد فجوة في الشعر ينفذ منها كصوت بدل صوت الشاعر.

وهذه المستويات التي أتيت على ذكرها بكثير من الاقتضاب والاختزال كانت جوابا مني على أسئلة التلقي من زاوية النظر إلى عناصر العلمية الثلاثة، الشاعر والنص الشعري والمتلقي بخلفيته ومرجعيته المتعددة.

ويبدو أن قضية التلقي تتفاعل مع كثير من المتغيرات والتحولات الذاتية والموضوعية والثقافية. وتسببت في ما يعرف الآن بصراع الأجناس الأدبية وصعود جنس أدبي وتراجع جنس أدبي آخر كالشعر. كما تسببت في اتساع الهوة بين الشاعر والمتلقي. لأن وتيرة تطور كل منهما ثقافيا تختلف. فالشاعر يبتكر ما يراه يخلق ذوقا جديدا ومتطورا يساير العصر. بينما المتلقي، وهو متعدد، ما يزال فقط يبحث عن طريقة لفهم التحول وأسباب التغيير. وبعد العثور عليها سيجد نفسه أمام النص الشعري ذاته. وتبدأ من جديد أسئلة أخرى مختلفة تبرز للسطح من أجل تفكيك تركيبه وامتلاكه. لكن كيف يمكن امتلاك مالا يمتلك !

ومشكلة التلقي في تصوري نابعة عن خريطة الشعر في الوقت الحالي. وهي خريطة فسيفسائية. ومادامت كذلك فالمتلقي سيبقى بدوره فسيفسائيا، ينطلق من منطلقات مختلفة لكن القصد واحد وهو الشعر، سواء كان شعرا معرفيا أو شعر المواقف أو شعر اللغة أو شعر النص المشكلين أو الشعر الغنائي.

3// قصيدة النثر ومشكلة الإيقاع.

إن أكبر مشكلة تطرحها قصيدة النثر هي مزاوجتها بين نمطين تعبيريين عرفا منذ القديم على أنهما متناقضان في الشكل والرؤية والقصد. وأن أكبر مشكلة تُطرَحُ على قصيدة النثر أنها خالية من الوزن الشعري ولا تصلح للغناء ولا للإلقاء: فهي كتابة.

1/ الإشكالية الأجناسية.

سبق أن تطرقنا إلى هذا الموضوع في دراسة سالفة[1]. وبينا أن القضية تقوم، في الفصل بين الشعر والنثر على دعامتين أساسيتين:الدعامة الأولى أخلاقية–قيمية. والدعامة الثانية اجتماعية. وهما معا متداخلتان ففي المدينة الفاضلة الأفلاطونية[2]تتحدد المعايير الفاصلة بين الشاعر واللاشاعر، وبين الشعر واللاشعر.

وأعتقد جازما أن مرحلة الفصل تلك هي الحاسمة بين نمطين من الشعر؛ شعر وظيفي **متداول بين عامة الناس. وشعر** جمالي **تربوي يهذب نفوس فئة عليا من الحاكمين في المدينة الفاضلة. لقد أصبح لدينا منذ ذلك الحين شعر منبوذٌ وشاعر منبوذ كذلك. وشعر محمود مرغوب، وشاعر مأجورٌ مقربٌ.**

إذا كان هيجل[3] **يرى أن الشعر العربي شعرٌ ملحميٌّ تام دون بدايات معروفة، فإن ذلك يدل على المكانة التي وصلها الشعر جماليا؛ تركيبا وبناء، وبلاغة**

لفظية وأسلوبية. إضافة إلى محتواه الملحمي الذي يمجد العصبية القبلية. وهو ما كانت تسعى إلى تحقيقه المدينة الفاضلة.

والشعر العربي لم يصل تلك المكانة إلا لارتباطه الشديد بروح القبيلة. أما الشعر الخارج عن الروح العصبية فهو شعر منبوذ متصعلك مطرود بعيدا في شعاب الجبال والوديان وتيه الفلاة. أليس المشهد ذاته، مشهد الطرد الأفلاطوني؟

إذا الشعر التقليدي شعر عصبية قوامه الانفعال النفسي، وحمية الجاهلية. ولذلك ارتباط ب"الوزن" الهادر المتواتر. فالبحور الشعرية، رغم ما بها من إيجابيات تمنحها إياها الزحافات والعلل، فإنها تتقدم بطريقة بهلوانية يقفز فيها الشاعر من بيت إلى آخر دون أن يمد خطواته في حرية. وتبارى الشعراء في ذلك. ودعمهم النقاد حين جعلوا البيت الشعري وحدة تامة لا ينبغي تجاوزها إلى البيت الشعري الآخر. بل يجب أن يكون البيت مستقلا بذاته استقلالا كليا وإلا عُدَّ ذلك خطأ عروضيا، وضعفا في الشعر والشاعر.

في هذا يختلف النثر عن الشعر. ولذلك هُمِّشَ كل شعر تشبَّهَ به أو خفف من ثقل أبياته بالألفاظ الموحشة الوحشية. كما أن الخلاف بينهما عند النقاد القدماء والمحدثين يقوم على الوزن. فالنثر كلامٌ مرسلٌ غير محدود بوزن أو قافية. والشعر "كلام موزون مقفى"(4).

2/ النثر والتهميش.

لقد عانى النثر العربي من التهميش حتى عند مؤرخي الأدب، ولم يذكروا منه إلا الخطب والخطباء في العصر الجاهلي، الذين تشبهوا في خطبهم بالقوانين الشعرية. كالنثر المثقل بالأسجاع والفواصل والأمثال السائرة والأبيات الشعرية. وهو

ما ليس نثرا مرسلا بل نثر مقيد متشبه بالشعر. يقبله الذوق السائد وترضى عنه العصبية القبلية.

يتضح أن إشكالية الفصل بين النوعين والمفاضلة بينهما إرثٌ وصلنا رغم تبدل القيم التي أنتجته. ولم يكن الوزن والقافية محط سؤال إلا في العصور الأخيرة. أعني لم يكن ممكنا الفصل بين الوزن والشعر، فشعرية القول تقوم على عنصري الوزن الخارجي تفعيلة وبحرا، والقافية التي تقيد البيت أو الجملة الشعرية أو السطر الشعري.

والتغييرات التي اعتبرت خروجا عن المألوف لم تكن إلا تلوينا على الإيقاع الخارجي ذاته في الموشحات أو الأشكال الشعرية الشعبية كالمواليا والكان كان والقوما والدوبيت ... إلخ. وحتى شعر التفعيلة لم يكن إلا تجديدا ضمن القديم. لأنه لم يستطع تصور الشعر خارج الوزن الخارجي.

إذا فتهميش النثر في الأدب العربي بدأ مع هيمنة الوزن الخارجي المعادل لمعنى الإيقاع. وكان للنثارين كبير المسؤولية في ذلك. وهو ما نستخلصه من قول ابن خلدون **التالي:**" وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم النسيب بين يدي الأغراض وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنه ولم يفترقا إلا في الوزن واستمر المتأخرون من الكتاب على هذه الطريقة واستعملوها في المخاطبات السلطانية وقصروا الاستعمال في المنثور كله على هذا الفن الذي ارتضوه وخلطوا الأساليب فيه وهجروا المرسل وتناسوه خصوصا أهل المشرق"[5].

حسب هذا القول، أ لم يكن ممكنا ظهور مفهوم "قصيدة النثر" ؟ **أبدا لأن الفرق شاسع بين** قصيدة النثر **و** النثر المسجوع.

3/ الشعر والوزن.

قبل التحرر التام من الأوزان الخارجية مرت القصيدة الشعرية بمراحل متعددة نذكر منها المرحلة الجاهلية إلى عصر الانحطاط والإحياء (الكلاسيكية الجديدة). في هذه المرحلة من التاريخ الأدبي هيمن على الشاعر والناقد في آن واحد الموازنة بين الشعر والوزن. فالوزن ملازم للشعر، رغم علم نقاد الأدب بوجود قول موزون مقفى دون أن يتضمن شعرا. وقد فَطِنَ إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني **الذي تحدث عن** النظم[6]. **فالشعر لديه نظمٌ وتأليف وتركيب. وأعطى أمثلة بيَّنَ من خلالها كيف يمكن للشعر أن يولَّدَ من اختلاف التراكيب اللغوية. وأن اختلاف النظم يؤدي إلى الشعرية أو اللاشعرية. فكان بذلك قريبا من المحدثين في تركيزهم على الصورة الشعرية: الاستعارات والجناس اللفظي والجناس الصوتي. وهذه عناصر مهمة تدعم قصيدة النثر حاليا. لكن صوت الجرجاني لم يجد صدى واهتماما. فنُظِرَ إليه وإلى مؤلفاته كمصنفات بلاغية وليس كمؤلفات نقدية تفرزُ الغثَّ من السمين، وتميز الحسن عن القبيح. وهكذا ضاعت جهود الجرجاني ولم يكتب لمفهوم "قصيدة النثر" أن ينتشر. ولا حتى مفهومي الشعرية والنثرية.**

يقول الجرجاني:" والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف، ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنك عمدت إلى بيت شعر أو فصل نثر فعددت كلماته عدا كيف جاء واتفق، وأبطلت نضده ونظامه الذي عليه بني، وفيه أفرغ المعنى وأجرى، وغيرت ترتيبه الذي بخصوصيته أفاد كما أفاد، وبنسقه المخصوص أبان المراد [...] أخرجته من كمال البيان إلى محال الهذيان ... "[7].

4/ الحرية المقيدة، الشعر والتفعيلة الواحدة.

مع حركة التجديد في بداية القرن العشرين ظهرت مشكلة أخرى حالت دون ظهور قصيدة النثر. وجعلت النقاش دائرا حول ذاته. فالشعر لم يخرج من دائرة الوزن. وأورد هنا الخلاف غير المجدي شعرا. يقول أحمد الصافي النجفي **في قصيدة** الشعر الحر **من ديوانه** الشلال(8):

يا شعراء الخيال هلا   أقللتم الوهم والخبالا.

يا خانقين القريض، لما   عليه ضيقتم المجالا.

ميدانه واسعٌ، ولكن   ضيقتم نفوسا فضاق حالا.

ثرتم على الوزن والقوافي   أعلنتم الحرب والقتالا.

فما ابتكرتم لنا، ولكن   قيلا، سمعنا لكم، وقالا.

سترتمو عجزكم لدينا   بحجة تُقْنعُ الكسالى.

تستعجلون القريض حرا   والفن لا يعرف العجالى.

طلبتم السهل، والقوافي أصعب ما في الدُّنا منالا.

لا غرو أنْ تقبلوا نشازا   فذوقكم يشتكي اعتلالا.

الحمد لله، إذ خرجتم   من شعرنا، فاستراح بالا.

تبين هذه القصيدة دائرة الصراع وتحدد في الوقت ذاته هشاشة التجربة التي لم تخترق المشكلة الثنائية المهيمنة على الشعر قديما وهي ثنائية: الشعر=الوزن.

أعتقد أن السبب في تأخر ظهور قصيدة النثر في بداية القرن الماضي هو تأثر الرؤية بالموروث الغربي. وهو تأثير لم ينبع من قناعة أو تفاعل بين قوتين متوازيتين. بل كان المؤثر القيمي حاضرا. مما جعل التجربة لا تعدو أن تكون زوبعة في فنجان كما يقال. وهو ما وصلت إليه نازك الملائكة **فارتدَّتْ. وارتدادها دليل على**

شعور قوي بالذنب تجاه الأب. وغضب شديد على الابن العاق الذي استبدل البحر الشعري بالتفعيلة. رغم أن الوزن الخليلي لم يظهر إلا بعد القصيدة.

أما عند السياب **فالعائق كان باديا في التذبذب بين النظم على الطريقتين: البحر الشعري والتفعيلة. ثم تأثير المرحلة عليه سياسيا. وإلا كنا سنشهد ميلاد قصيدة النثر مع قصائد مثل** حفار القبور[9] **أو** المومس العمياء[10] **حيث يهيمن السرد القصصي الطي حول القصيدة الشعرية إلى نوع من النثر المسجوع لولا نباهة الشاعر وقوة موهبته.**

الشيء الذي يمكن قوله عن قصائد خليل حاوي[11] **حيث تسيطر الهموم العامة على الهموم الخاصة فتحولها إلى المأزق المسدود. فتنتهي القصيدة والشاعر منتحرين. وكان من الممكن أن ينتج قصيدة النثر لولا تلك المعوقات التي سنعود إليها في محور** الذات والواقع، بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

ومما يدل على أن مفهوم الإيقاع في هذه المرحلة بقي بالمعنى السابق؛ أي الوزن العروضي الخارجي قول كمال أبو ديب **بتحول البنية الإيقاعية في الشعر العربي قديمه وحديثه من التكرار المطلق إلى التكرار المتنوع. وهو نوع من الخروج في الداخل، داخل الدائرة. والانتقال من البحور المتعددة التفعيلات إلى البحور الموحدة التفعيلة. يقول:**" وقد أمكن صياغة مبدإ للتطور الإيقاعي، هو مبدأ التركيز:الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عددا من المرات)، سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني"[12].

وكمال أبو ديب واحد ممن رسخوا مفهوم الإيقاع بالمعنى العروضي الضيق. لمَّا اعتمد فقط على الإمكانيات التي تمنحها الصورة الخارجية للنصوص الشعرية.

5/ الإيقاع كرؤية كونية.

مع مجلة شعر **سيظهر مفهوم** قصيدة النثر **التي ستفصل بين الشعر والوزن. وبذلك يصبح الشعر مجردًا من كل غطاء خارجي. وككل محاولة تنظيرية تجديدية حاول النقاد البحث لقصيدة النثر عن جذور في الأدب العربي فلم تسعفهم الخطب ولا النصوص المسجوعة ولا المقامات المثقلة بالشعر والأمثال السائرة والفواصل والجمل المسجوعة وباقي المحسنات البلاغية والزخرفة الأسلوبية. لأن كل تلك المظاهر تعبر عن تصور سابق لا يرى في الشعر إلا عناصره الخارجية متجاهلا أو متغافلا عن جوهره وحقيقته التي تحفظه من التلاشي والضياع.**

لهذا السبب نجد أدونيس[13] **قد ركز على المدرسة المهجرية المتمثلة في الأديب** جبران خليل جبران. **وعلى ذات النهج سار** محمد بنيس **في كتابه** الرومانسية[14]. **أما** فاضل العزاوي **في نقده للحداثة العربية فإنه لا يرى في كتابات جبران خليل جبران إلا محاولات أولى كان يعوزها النضج الشعري. يقول:**" الصدمة الأولى التي تلقاها الشعر العربي التقليدي وقعت في مطلع هذا القرن عندما انبرى عدد من الشعراء في لبنان والعراق ومصر إلى نشر قصائدهم (النثرية) الحرة الأولى التي فتحت الطريق أمام جميع محاولات التجديد التالية. ورغم أن قصائد هؤلاء الشعراء من أمثال نجيب الريحاني وجبران خليل جبران وجميل صدقي الزهاوي ومي زيادة ورشيد أيوب وأمين مشرق وخليل مطران ظلت مجرد محاولات يعوزها النضج الشعري والثقافي فإنها تشكل الريادة الحقيقية للشعر العربي الجديد"[15].

ما يهمنا هنا البواعث التي أخرجت قصيدة النثر إلى الوجود. حتى في بداياتها الأولى والجنينية. فهل هي الحداثة المجسَّمةُ في الواقع؟ كتحول الحياة من نمط البداوة إلى نمط مدني متحضر، أصبح أهله يركبون القطار والسيارة بدلا من

ركوب الناقة والحصان؟ هل هي الرؤية إلى العالم؟ طبعا فالرؤية لعبتْ دورا كبيرا في ذلك. وهي ناتجة عن المقارنة الصادمة بين الواقع الحالي لذلك النموذج والمثال السابق. إنها الرؤية الانتقادية، وليس تلك الرؤية المنبهرة التي ترى إلى الواقع الحالي (المادي والفني) من خلال المؤثر السلفي **أو المؤثر** الليبرالي.

ويعد في هذا المقام جبران خليل جبران **نموذجا أفضل لأن رؤيته، وهي الرؤية المشكِّلَةُ للنص، كانت كارثية لا ترى خلاصها إلا في الحلول والتحلل في عناصر الطبيعة المطلقة/الطبيعة الأم. إلا أن رؤيته الكارثية دفعته إلى الاتجاه النبويِّ. وهو ما أعتبره عائقا أمام كتابة القصيدة النثرية المتحررة من كل الرواسب الأسلوبية والبلاغية والقيمية. والنبوة هنا ليست مستقبليةً بل وعظية. وإن كانت النبوة إنسانية كما يقول** أدونيس:" الجبرانية هي، جوهريا، نبوة إنسانية. وجبران، بهذا المعنى، يطرح نفسه كنبي للحياة الإنسانية بوجهيها الطبيعي والغيبي (...يضيف) وجبران فيحاول، على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص"[(16)].

إن مفهوم الإيقاع هنا سيصبح بمعنى الرؤيا عند أدونيس **وأيضا بمعنى الرؤية الكونية.**

6/ الإيقاع والذات الكاتبة.

هنا بالذات يمكن الحديث عن قصيدة النثر. لأنه بعد اختفاء ثنائية (الشعر=الوزن) وثنائية (الشعر=النبوءة) انتفت الثنائيات وأصبح الشعر عاريا. الشعر يساوي الشعر المتدفق من داخل الذات. الذات لغوية رؤيتها الحق هي الرؤية الكارثية والعدمية المتحَلِّلَةُ من كل الشروط الخارجية. حيث تصبح الشعرية فضاء واسعا لا يؤمن بالحدود الفاصلة. لأن القصيدة الشعرية أو القطعة النثرية لا ترغبان في التأثير على المتلقي وتوجيهه نحو هدف قيمي محدد بل تتركه لنفسه. فقد بلغ الرشد أخيرا.

واللغة الشعرية محت كل الفواصل والحواجز بينها وبين الذات. فهما معا تجردتا من كل لباس زائد. تجردت اللغة الشعرية من الأساليب العتيقة والمحسنات البلاغية التي رزحت لقرون طوال على قلب اللغة الشعرية التقليدية. وتخلصت الذات من كل حمولة خارجية موجِّهَةٍ فأصبحت اللغة الشعرية شفافة خفيفة. والذات مجرد علامة في سياق من العلامات المتشابهة المختلفة في آن.

الإيقاع.

يفهم من هذا أن الإيقاع تمَّ فهمه بطرائق مختلفة حسب الزمان والمعرفة السائدة. فبعد أن كان يعني (العروض) في القصائد التقليدية تحول مع بداية القرن الماضي إلى معنى (التفعيلة الواحدة). ثم انتقل إلى الرؤية (النبوية) التي لا تريد تخليص اللغة الشعرية أو الإنسان بتقديم النصائح وحياكة التعاليم المتعالية. بل بذكر الخراب المحيط بالوجود. فاللغة ترزح تحت طائل من الزيف والمساحيق البلاغية. والإنسان مثقل بالخراب النفسي وعقم المعرفة الجاهزة اليقينية.

أما إيقاع الذات الكاتبة فإنه لا يؤمن إلا بالكتابة. **لأنها هي التي تخلق العالم. وإيقاعها بالتالي إيقاع خاص جدا وخالصٌ. جوهريٌّ تتوحد فيه الأنواع وتنمحي الحدود والفوارق الخادعة. وهو ما يجعلنا في بعض الأحيان نفكر في تسمية قصيدة النثر؛** القصيدة الحداثوية، **باسم آخر يتوافق وجوهرها الكتابي. لأن سوء الفهم لم يحصل فقط لأن القدماء فرقوا بين الشعر والنثر، ولكن لأن التسمية التي أطلقت على هذا النوع من الكتابة متناقضة في ذاتها (القصيدة # النثر).**

فالقصيدة مفهوم مثقل بحمولة ماضوية[17]. والنثر يتضمن معنى قدحيا في ذاته. معنى معجميا كما في لسان العرب:" نثركَ الشيءَ ترمي به متفرقا"[18]. **لهذا فهو دون الشعر المحكم المنظم.**

لكي تكون القصيدة حداثوية حقا ينبغي أن تعيد النظر في هذه التسمية المفخخة أو تفهمها وتقبلها وِفْقَ ذلك الجوهر المتناقض.

- الحداثة والنثرية.

يرى دانيال لويرس (Daniel Lewers) أن التعبير "قصيدة النثر" قد أطلق في لحظة محددة من التاريخ، وبهدف محدد. إلا أن العبارة حُرِّفَتْ وصعب بعد ذلك تحديدها – بشكل علمي دقيق. ولكنه يؤكد في السياق ذاته مشيرا إلى شارل بودلير (CH. Baudelaire)، فيقول:" ينبغي اعتبار العلاقة التي أراد بودلير إقامتها في الشعر بين الحداثة والنثرية(Le prosaisme)"[(19)].

يهمنا من ساق هذا الحديث الربط بين العلاقة القائمة بين مفهوم "الحداثة" ومفهوم "النثرية" لنطرح بدورنا سؤالا عميقا، وهو: هل الشعر كخطاب شائع وسائد وكأسلوب من التعبير والقول مرتبط بالحياة البسيطة والبدائية؟ وهذا السؤال له امتداده المغاير. فهل النثر كخطاب مرتبط بالتطور الحضاري وبالمدنية المتنامية والمكتسحة لكل بداوة وبدائية، وكل نمط من الحياة القائمة على العصبية؟

وقد ربط عدد من الدارسين بين قصيدة النثر والحداثة الشعرية. وعلى رأسهم أدونيس في كتاباته التنظيرية (النظرية) ونصوصه الشعرية (التطبيق الشعري). وكذلك فاضل العزاوي في كتابه "بعيدا داخل الغابة:البيان النقدي للحداثة العربية".

1/ الحداثة كأفق وممارسة عقلية.

يربط الشاعر العربي أدونيس بقوة بين قصيدة النثر وبين الحداثة في الشعر والفن، (وفي الواقع). فلا يرى طريقا للعودة إلى الخلف أو التراجع عما أصدرته مجلة "شعر" بخصوص قصيدة النثر وضرورتها. يقول في مجرى حوار أجراه معه جمال الغيطاني **ما يأتي:" ... فالتعبير شعريا بما اصطلحنا على تسميته ب "قصيدة النثر" أمر**

لا عودة عنه، فهو ليس جزءا من أشكالنا الشعرية وحسب وإنما هو كذلك جزء من لغتنا الشعرية ذاتها، والشعرية لا الوزنية هي ما يميز اليوم بين قصيدة وزن وقصيدة نثر"[20].

والشعرية في هذا المقام هي القاسم المشترك بين القصيدة العروضية المسنودة بالدعامة الخارجية والذوق السائد، وبين قصيدة النثر المنتفضة والمُرْبِكَةِ لذات الذوق، الطامحة إلى خلق ذوق جمالي جديد ومغاير يقوم على التفاعل الذاتي والخصوصي. فالشاعر ينمحي في لغته الشعرية وتنتفي عنه كل الصفات الخارجية الموضوعية. وبذلك تندمج روح القارئ في القصيدة الشعرية مجردة من كل ثقل مادي أو حمولة قيمية خارجية. فاللغة تكتب ذاتها عبر تأملات وأحلام وأوهام الشاعر والقارئ في آن واحد. والواقع في القصيدة أو القضية في القصيدة ليست القضية المادية، إنها الآثار المتسربة إلى الذات عبر كل تلك الوقائع والأحداث. لهذا تغير تأثير القصيدة وقد لا يشعر المتلقي التقليدي بأي تعاطف مع النص النثري، فالمسألة متعلقة بالذوق وعملية التلقي. لأن النثرية في تصوره أقل درجة من الشعرية (الوزن العروضي).

ينبغي تعريف الشعرية بكونها لا ترتبط بالأوزان والبحور الخليلية بل ترتبط بأثر النص المكتوب أو المسموع في المتلقي عبر أدوات ووسائل خاصة يولدها النظم (التركيب اللغوي/الجملي). كاختراق القواعد أو ترتيب إيقاعي داخلي للأصوات المسجوعة أو التغيير في القافية أو التخلص منها كلية إذا ما أصبح وجودها هيمنة خارجية مفروضة على الشاعر.

بهذا تصبح الشعرية بلا حدود فاصلة. لأنها تمتد إلى النثر. ذلك النوع الكتابي الذي لاقى كثيرا من الإهمال حتى من قبل مؤرخي الأدب، ولم يعترفوا منه إلا بذلك الذي توسل في خطابه (رسالته) بعناصر خارجية مستمدة من البلاغة الشعرية.

أعني بلاغة الشعر كالأسجاع والفواصل رغم أنها لاحقة وغير أصيلة. وفي هذا يقول الكلاعي فيما يسميه "العاطل":" وإنما سمينا هذا النوع:العاطل لقلة تحليته بالأسجاع والفواصل. وهذا النوع هو الأصل. والتجمل بكثرة السجع فرع طارئ عليه"[21].

وحسب جاكوبسون (Jakobson) فلكي تقوم هنالك شعرية ما "ينبغي أن يكون بين الكلمة والشيء المعني (المحدد) علاقة توازن واللاتوازن"[22]. والتأكيد من لويرس (Leuwers) يدعم به مكانة الاستعارة والانزياح في اللغة الشعرية الحديثة والمعاصرة. ولا نجد هذه الصفة إلا في بعض الكتابات (النثرية) العربية الرومانسية وأخرى نحتْ منحى رمزيا عند جبران خليل جبران.

(ولعل هذا السبب هو الذي جعل أدونيس ومحمد بنيس وفاضل العزاوي يرجعون بقصيدة النثر إلى الرومانسية العربية وأدب المدرسة المهجرية. وهذا الرجوع إن كان بحثا في الجذور العميقة لقصيدة النثر فإنه يصبح موضوع سؤال الحداثة. فهل كان جبران خليل جبران حداثيا؟ إذا كانت الحداثة خلقا وابتكارا وثورة على العتيق البالي الذي لا يساير التطور الحضاري ولا يتماشى وسيرورة الزمان، فإن جبران، كما تذهب إلى ذلك الباحثة رجاء الطالبي[23]، وغيره من الرومانسيين المهجريين ثاروا على اللغة القديمة وعلى العروض وقوانين النحو. إنه عقلٌ ينتجُ لغته الخاصة الخالصة. والحداثة ليست إلا نتاج العقول المتحررة، التي تمجد التحول على السكون والثبات).

2/ نقد الحداثة الشعرية.

يقدم فاضل العزاوي في كتابه "بعيدا داخل الغابة" انتقادا للتجارب المنظرة السالفة التي استنزفت طاقاتها ولم تفهم جيدا معنى الشعر الحر وقصيدة النثر. ولم تميز جيدا بينهما. كما أنه يقدم انتقادا صريحا لمفهوم القصيدة النثرية عند أدونيس. ويراه قد سار في الطريق الخاطئ على غرار سابقيه (نازك الملائكة). وتصبح بذلك

قصيدة النثر لديه هي الابتعاد عن الوزن والقافية. يقول العزاوي:" إذا كانت نازك الملائكة قد صارت تسمية "الشعر الحر" مُطْلِقَةً إياها على شعر ليس حرا فلم يبق أمام أدونيس بعد ثلاثة عشر عاما من ذلك سوى خيار السير في طريق الأخطاء. فما دام الشعر الحر يعني القصيدة الموزونة (ضمن نظام حر للتفعيلة) فلابد أن تكون القصيدة المتحررة من الوزن والقافية هي قصيدة النثر التي نقل مصطلحها من اللغة الفرنسية، في حين أن قصيدة النثر تعني شيئا آخر غير التحرر من الوزن والقافية. وتكاد تكون غائبة كاتجاه ضمن الحركة الشعرية العربية الجديدة"[(24)]. لكن أدونيس لم يقف عند هذا المعنى فقد تجاوزه وأصبحت القصيدة عنده متحررة من كل قيد أو شرط خارجي. فارتبطت بالرؤية الكونية واختراق الوجود المشروط. وهو ما يعطي القصيدة النثرية شرط التحقق لتلتحم بمفهوم الحداثة.

بخصوص هذا المفهوم يقدم العزاوي انتقادا (وجيها) لمعنى الحداثة عند أدونيس فيقول:" هنا نجد أن أدونيس رغم تأكيده على أهمية تحديد معنى المصطلح (...) فإنه لا يفرق بين معنى الحداثة ومعنى الإبداع. فهو يرى أن "لكل عصر حداثته"؛ أي بمعنى الابتكار والتجديد"[(25)].

وفي الحوار ذاته الذي أجرته معه "أخبار الأدب" يعقب أدونيس من خلال تحديد جديد أوسع وأشمل لمعنى الحداثة، لا نرى بدا من إثباته في هذا السياق رغم طوله. يقول أدونيس:" ليست الحداثة، من الناحية الأولى، مجرد كساء أو ثوب تلبسه الذات، وإنما هي الحركة الخلاقة الداخلية في هذه الذات، وهي رؤيتها الخاصة، وهي إبداعيتها الفريدة والمتميزة، الحداثة في هذه الناحية هي، بتعبير آخر، حداثة الإنسان، رؤيةً وسلوكا، قبل أن تكون حداثة الأشياء التي يستخدمها.

أما من الناحية الثانية فإن الحداثة ليست مجرد اقتباس لما ينتجه الآخر، فكرا وأشياء، وإنما هي تفهم عميق وشامل للأسس العقلية والفكرية التي اعتمدها

هذا الأخر لكي يحقق حداثته، والتفاعل والحوار يكونان مع هذه الأسس ذاتها، وليس مع الأشياء التي توصلت إلى إنتاجها.

الحداثة من هذه الناحية ليست، بتعبير آخر، في الطائرة أو السيارة مثلا، وإنما في العقل الذي أنتجهما وفي المبادئ التي استند إليها هذا العقل، وهي ليست كذلك، كمثال توضيحي آخر، في "قصيدة النثر" بوصفها شكلا للتعبير الشعري، وإنما هي في الرؤية الإبداعية التي ولَّدتْ هذا الشكل، وحتمت ضرورته – لغويا، وفنيا، وشعريا"[26].

3/ مغامرة الكتابة.

أما في المغرب فيمكن اعتبار بيان الكتابة لمحمد بنيس [27] **أهمَّ عتبة تلقي بنا في مغامرة الشعر وتحديثه. والبحث عن الذات بعيدا عن أي نموذج ومثال عدا الشعر، والخروج بالتالي من الهيمنة الدعائية والشفهية المكتوبة إلى الفن والصناعة والكتابة. وسيصبح الشعر محتميا فقط بعرائه. لقد أخذت القصيدة الشعرية، وبفضل ذلك البيان وما تلاه من تطبيقات شعرية تبحثُ عن ذاتها بعيدا عن أية حماية خارجية قديمة.**

فما هي الحداثة الشعرية التي تعلن عنها الدواوين المنشورة في تلك المرحلة، لأن "كل حركة أدبية أو علمية إنما يجب أن تحاسب قبل كل شيء اعتمادا على العمل الذي أُنتجَ وليس من خلال بلاغة بياناتها"[28]**. إنها حداثة الوعي بخارج القصيدة والوعي المغاير لمعنى الإيقاع واللغة والكتابة. إنها وعي بالإنجاز، إنجاز حداثة شعرية تكون قادرة على امتصاص نقائص التجربة السالفة المدفوعة بقوة غريبة عنها، وبعيدة عن روحها، روح القصيدة الحديثة.**

ما يجعلنا نؤكد على هذه المرحلة وذلك البيان هو خضوع التجربة ذاتها إلى قانون التحول والتجاوز. فلم تستمر تلك التجارب الواعية بخارج الكتابة الشعرية إلا عند واحد من الشعراء هو أحمد بلبداوي في الوقت الذي تجاوزها محمد بنيس وعبد الله راجع وآخرون ليكتبوا قصيدة منطلقة من كل حمولة سابقة على ولادة القصيدة. أي لحظة كتابتها المحددة زمانا ومكانا.

انطلاقا من هذه العتبة سيدخل الشعر مرحلة أخرى يتجرد فيها من كل مؤثر غير شعري. سواء أكان خطا أصيلا مسترجعا أو تشكيلا كتابيا مغرقا في الغرابة. وسيستبدل ذلك بالبياضات الفاصلة بين الجمل الشعرية أو المقاطع الشعرية. إنه زمن المغامرة والتحول الصعب والتجربة الخطيرة. لأن الانتقال إلى قلب العملية الشعرية والبحث في الجوهر الخالص (حيث تنتفي الحدود بين الأنواع) سيحتّمُ على الشاعر التخلص من كثير من الدعامات الأساسية التي كان يستند عليها، وتحميه من التيه في صحراء بلا حدود. كلما أعوزته الحماسة وخانة الانفعال العاطفي استند إلى الوزن العروضي بحرا وتفعيلة بسيطة. وكلما غمض المعنى في ذهنه استنجد بأشباهه وبالمحسنات البلاغية (البديع).

تقوم المغامرة الشعرية على عراء الشعر. وقد اكتشف الشعراء أنفسهم ازدواجية مفهوم الحداثة في تجاربهم الشعرية وفطنوا إلى تأرجحه بين الرجوع إلى الخلف، عندما استعادوا الخط المغربي واستحسنوا الألفاظ الغريبة الموحشة المهملة في المتون وفي المعاجم. وبين استشراف الآفاق المستقبلية اللامحدودة. فلم يكن هنالك من بُدٍ للتوغل في المخاطرة بكتابة قصيدة النثر، مسلحين بالرغبة المغامرةِ. معتمدين على التنظيرات العربية والغربية وعلى اجتهاداتهم الشخصية. وستكون الفرصة مواتية ما دامت قصيدة النثر مجالا بكرا في الغرب كما في البلاد العربية.

هذا الذي نستفيد من قولة (د. لويرس) **السالفة الذكر. وفي ذلك يقول** محمد بنيس **في** الرومانسية:" **إن قصيدة النثر ما تزال بعيدة عن ذلك [التناول النظري والممارسة الإجرائية] على الصعيد العالمي لا العربي وحده، لأن هذه القصيدة هي بدورها حديثة العهد**"[29].

بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

هناك إشكالٌ قائم بين نوعين من القول الشعري، وهما يختلفان أكثر مما يأتلفان، ليس على مستوى المظهر الخارجي للنص (الإيقوني). **ولكن على مستوى الرؤية الشعرية والمقصد. وهو ما يؤدي إلى اختلافات أخرى في التأثير والتعبير والأسلوب الشعري.**

أ/ معرفة الذات في قصيدة التفعيلة.

بعودتنا إلى قصيدة التفعيلة نجد أن الإيقاع الخارجي للتفعيلة يمتصُّ كل طاقة الشاعر ويؤثر في قوله وفي رؤيته إلى الواقع وإلى الذات. في ديوان أنشودة المطر[30] **للشاعر** بدر شاكر السياب **نُفاجأ بذات متضخمة المعرفة. تنطلق في قولها من معرفة كلية بذاتها. وهي في الأصل معرفة وهمية، لأنها مرتبطة بالذات الموضوعية في علاقتها بالذوات الأخرى في المجتمع. أي أنها وجودٌ قائمٌ ومحسوسٌ. وهنا يبدو الخلط واضحا بين** الذات الكاتبة وذات الكاتب. **أي بين الكاتب الموضوعي** (الشاعر الواقعي) **بكل همومه ومشاعره ومشاغله العامة والخاصة. وبين** الأنا الشعرية. **وهي صورة لغوية وذهنية تنتسب إلى موضوعها الحق، وهو الشعر. وهو ما يمكن تسميته بالوجود الاستعاري للشاعر.**

هذا التضخم الأنوي/ الذاتي سينتهي إلى المأزق مع الشاعر (الموضوعي) خليل حاوي. **حيث تعجز اللغة على احتواء جموح الواقع الموضوعي المتعدد، والذات العارفة تصطدم بالانفلاتات الكبرى فتسقط في المأساة.**

ب/ معرفة الواقع في قصيدة التفعيلة.

إذا كانت الذات في قصيدة التفعيلة وكذلك القصائد التقليدية المستندة في شاعريتها على الذوق الجمالي القديم والبحور الشعرية للخليل بن أحمد الفراهيدي ذات الإيقاع الخارج عن الذات الشاعرة ذات الوجود الاستعاري، فإن الواقع المحكي شعرا هو كذلك واقع موضوعي. ويبدو النص في حديثه عن الواقع كأنه ممسك بالحقيقة في كليتها. وهنا يكمن الخطأ. فالواقع في الكتابة الأدبية عموما ليس كليا، بل مجرَّدَ جزءٍ لا يمثل إلا نفسه. بل لا يمثل إلا رؤية الكاتب ويقصي رؤى أخرى قد تختلف عنه ومعه كليا أو جزئيا في الحكم على الواقعة. ومن ثمة يصبح الواقع في القصيدة متضخما من أثر تضخم الأنا ذات الطموح "النبوي" فتتقمص الذات الخارجية "الموضوعية" صورة ووظيفة المُصْلِحِ. وهو ما يشده بقوة إلى البعد "الأخلاقي" القيمي، والتربوي، والتوجيهي. والقصيدة في ذلك لا تختلف عن القول المنثور التقليدي في الخطب الوعظية الدينية والحربية "الحماسية" والسياسية والديداكتيكية، أو أنها لا تختلف عن القول في الكتابة النثرية التاريخية، إلا في المظهر الخارجي؛ وهو أسلوب ووسيلةٌ تأثيرية نفسية أكثر منها جمالية محضة.

قد يبدو هذا القول متضمنا لكثير من المغالاة. لكنه لا يبتعد عن الحقيقة. ف (أنا) قصيدة التفعيلة أنا **موضوعية ومرجعها خارجي ومعرفتها بذاتها معرفة يقينية. والواقع كذلك خارجي، معروف جدا ومحسوسٌ وصلب. وفي هذا تختلف قصيدة التفعيلة عن قصيدة النثر.**

ج/ تغريب الذات في قصيدة النثر.

إن قصيدة النثر قصيدة ما بين، تقطع مع الجمالية التقليدية في رؤيتها إلى الوجود والذات والمعرفة، ولا تنفيها أو تقصيها. لأن قصيدة النثر قصيدة منخرطة في التحول العام: التحول الذي أصاب الأفكار (المحتويات). وأصاب طرائق التفكير (الصيغ). والتحول الذي أصاب الواقع من خلال تبدل أنماط علاقاته. والتحول الذي أصاب الذات من خلال موقعها الهش وعلاقاتها الهشة مع الذوات الأخرى.

فالأنا في قصيدة النثر لا تدعي المعرفة اليقينية بذاتها. لأن المعرفة الحسية (الخارجية) بالذات الموضوعية لا تبعث اللغة بل ترديها وتلقي بها في باب من أبواب الحذلقة والتنميق، ودر الرماد في العيون، ودر الأصباغ الكاذبة على ذات متخشبة تتنقل آليا، وهي ذات مشروطة الوجود. بنما الذات الاستعارية الهشة والذات القلقة اللايقينية التي تجهل مصيرها ولا تحفل به حتى لا تسقط في حمأة المأساة: هي ذات قصيدة النثر.

لهذا نقابل هنا بين معرفة الذات في قصيدة التفعيلة والقصيدة التقليدية، وبين تغريب الذات في قصيدة النثر.

في قصيدة مرحى غيلان[31] مثلا تبدو الذات الموضوعية مهيمنة وفارضةً وجودها على اللغة وعلى الرؤية والقصد. كما أن الواقع الموضوعي في بُعْدَيْهِ العرفيِّ والتقليدي (نسبة إلى التقاليد المكتسبة ثقافيا) يُهيمنُ على اللغة ورؤية الشاعر وقصده. فلا نجد في النص إلا التجاوز – تجاوز الذات – عبر التشبيهات، فتصبح الأنا بإحالتين متوازيتين: الأولى موضوعية محضة تعود على الشاعر بدر شاكر السياب. والثانية مرجعية ثقافية تعود على شخصيات أسطورية. وهي بدورها شخصيات شبه واقعية مترسخة في اليقين الثقافي كبعْلٍ وعشتارَ وسيزيفَ ... وأجتزئ هنا العبارات التالية:

- **أعلنتِ بعثي يا سماءُ**

هذا **خلودي في الحياة تُكِنُّ معناه الدماءُ.**

- أنا **في قرار بويبَ أرقدُ** ...

- أنا **بعل! أخطر في الجليل** ...

- **يا** سلَّمَ الدم والزمان: **من المياه إلى السماء.**

غيلانُ **يصعد فيه نحوي، من تراب** أبي و جدي

ويداه تلمسان، ثم، يدي وتحتضنان خدي

فأرى ابتدائي في انتهائي ... [32].

إن الذات في هذه المقاطع تحتفل بحمولة يقينية مستمدة من المعيش، وتؤمن بالنسب والسلالة والدم والخلود والابتداء والانتهاء. في حين تكون الذات في قصيدة النثر غريبة عن نفسها وعن واقعها الموضوعيين، فلا تبحث عن سند لها يدعمها ويقوي وجودها الهش، سواء أكان هذا السندُ بطلا أو إلهًا أسطوريين أو كان وضعا اجتماعيا خارجيا. فنحن في اللغة مجرد استعارات قابلة للحلول في ذوات أخرى متخيلة. لكن ليس الحلول الصوفي، أي حلول المقيد في المطلق والعكس. أو الحلول الرومانسي (مدرسة المهجر، **ومدرسة** أبوللو) ، **أي حلول الذات في عناصر الطبيعة. ولكن الحلول في اللغة التي تكتسب حياتها من علاقتها بعلامات لغوية أخرى وتفقدها في الآن ذاته.**

ذلك ما نقرأه عند عبد الله زريقة **مثلا في ديوانه** فراغات مرقعة بخيط شمس. **يقول الشاعر بضمير المتكلم:**

" ...

آه لم أجد واحدا في مقبرة رأسي.

لا تغسلوني

سأذهب من المرحاض

إلى القبر

لا تقرؤوا عليَّ شيئا

فأذني أكلها الدود

لا تغطوني

فرأسي

شاهدُ قبرِ

جسدي

6-

وحين جلستُ

أخذتُ إبرةً

ورقَّعْتُ

هذا البياض ..."[33].

□ اللغة الشعرية في قصيدة النثر.

لا تلتزم اللغة الشعرية بالقصيدة الشعرية فحسب. بل تمتد إلى النصوص النثرية فتكسبها حظا من الشعر. وبفضل هذه اللغة أصبح من الصعب العثور على معايير دقيقة تفصل بين قصيدة النثر وبين النثر الشعري. وهو ما يجعل الحدود تتلاشى بينهما.

1/ بين قصيدة النثر والنثر الشعري.

يتجلى النثر الشعري في النصوص ذات الطابع السردي كالرواية في بعض فصولها وأجزائها. وكالقصة القصيرة حيث تهيمن الفكرة والخاطرة والشعور الخاص، فيؤثر ذلك على الأسلوب الكتابي. كما أن النصوص النثرية القصيرة المكثفة تتوسل بالرموز وهو ما يكسبها بعض الشعرية. بهذا المعنى نفهم لماذا انحاز الدارسون لقصيدة النثر إلى الأدب الرومانسي المهجري وغيره، وإلى الأدب الرمزي.

واللغة الشعرية تقوم أساسا على العلاقات المتنافرة والمتوازنة بين الكلمات (الألفاظ) وما صدقها في الواقع والذهن. وهو ما يبوِّئُ الاستعارة المكانة العالية في اللغة الشعرية. وكذلك الجناس بكل صنوفه؛ الحقيقي وسبه الحقيقي. أو ما يسميه البعض الجناس التام والجناس غير التام.

والنثر الشعري يختلف عن قصيدة النثر في كون الأول يعطي الأهمية للسرد، سرد الأحداث المستمدة من الواقع الحي أو من المتخيلة لكن بأسلوبٍ هادرٍ متدفق تتداخل فيه الأحداث ويرتبك ترتيبها وتصنيفها. إن سرعة زمن الحكي هي ما يولد الشاعرية في النصوص الروائية. وأن تكثيف الأحداث ومحاصرة اللحظة الزمانية هو ما يولد الشاعرية في القصة القصيرة بالإضافة إلى التوسل إلى الغايات عبر الرموز سواء أكانت أسطورية أو من عناصر الطبيعة.

أما قصيدة النثر أو الشعر المنثور فيضيف إلى ذلك نمط تركيب الجملة الشعرية. وهو ما يمكن أن نسميه اللغة المضاعفة **التي تلعب على محوري التوزيع والتركيب حتى تصبح اللغة مرآوية لا تعكس الحقيقة الخارجية الظاهرة للجملة الشعرية، بل تعكس النوايا الباطنية الفاعلة في عمق الشاعر. فتصبح اللغة ذات بعدين متوازيين. الأول ظاهر والثاني خفي. لا يمكن فهم الظاهر إلا بفك غموض الباطن. ولا يمكن الوصول إلى الباطن إلا بالإمساك بقرائنه اللفظية وإيحاءاته المعنوية. وهذا مثال يوضح:**

" وقبل أن تغرب الشمس وراء هذه الورقة سيقودني هذا العمى الأبيض حتى الظلمة التي في الحواشي. وسأقترب من كلمات غرقى في الوسط. وأقرأ أسماء كالحيتان تنزلق في يدي كلما أردت القبض عليها.

ولن يقبل أحد هذه الورقة سوى ريح روحي"[(34)].

في هذا المقطع من "فراغات مرقعة بخيط شمس" **يبرز اللعب اللغوي على محوري التركيب والتوزيع الذي منح اللغة شاعريتها ورقى بالصورة الشعرية (الاستعارة). فبتبديلنا لبعض الألفاظ مستندين على بعض القرائن يتضح أن الشاعر يوازن بين حقلين دلاليين، هما: البحر والورقة/ صفحة البحر وصفحة الكتاب (الورقة). وتُستمدُّ هذه القراءة من خلال القرائن التالية:**

- **تغرب الشمس وراء.**
- **كلمات غرقى**
- **اقرأ أسماء كالحيتان**
- **تنزلق في يدي كلما أردت القبض عليها.**

فالمعنى الذي يريده الشاعر لا يمكن أن يكتسب شاعريته إلا من خلال هذا التوازي الصُّوَّرِيِّ والمعجمي بين حقلين دلاليين؛ الكتابة والسباحة (الغوص). لا يبدو الأمر غريبا. فقصيدة النثر المعاصرة تسبح في الأغوار لا في السطح. تسبح في عالم آخر غير مألوف. عالم مغاير تماما لما اعتادته الكتابة الشعرية السابقة. والشاعر في العالم الجديد، عالم الأغوار تقوده معرفة أخرى مغايرة. يسمع الشاعر صوت ونداء أعماقه (العمى الأبيض) فينقاد إليه طوعا. تقوده الكلمات إلى عالم مليء بالمفاجآت (الصور المتعددة). فعالم الكلمات عالم مجهول، لا يملك هاته اللذة إلا من كان منخرطا في التحولات الكبري. والمجرد من كل إرث. ولعل الشاعر عبد الله زريقة **يحس بتحوله الشعري، وتجاوزه لذاته، وانخراطه في السياق الشعري حيث تتجه القصيدة الشعرية الآن إلى النص الشعري.**

ذلك ما أعلنه الشاعر في ديوانه " تفاحة المثلث **"[35] وحققه في ديوانه "** فراشات سوداء **"[36]. ورسخه في ديوانه " فراغات مرقعة بخيط شمس ".**

لم يقتصر الديوان على هذا الملمح وإن كان مهيمنا. بل تجاوزه إلى مظاهر شعرية أخرى، قد اعتمدت لنفسها بلاغة جديدة ما نفتأ نلحظها في جميع القصائد النثرية المعاصرة. ومنها كذلك:

2/ تشكيل النص الشعري.

لقد دعا بيان الكتابة إلى الالتفات إلى العين إضافة إلى الأذن. لأن الشعر القديم كان شعرا للإلقاء والإنشاد. أما قصيدة النثر فهي للكتابة. وقد احتفى البيان بالخط المغربي، وقد نسج على هذا المنوال عدد من الشعراء المغاربة إلا أن التجربة لم يكتب لها الاستمرار. وأغلب الظن وأقربه إلى الصواب هو ازدواج التصور

للحداثة. فكيف ننظر إلى القصيدة الحديثة وهي في قالب قديم له إيقاعه وتأثيره على النفس. أقصد الخط والأشكال الهندسية كالأسهم والدوائر. وقد قام الشاعر أحمد بلبدوي[37] يوضع رسوم وأشكال أخرى في الصفحة كالكف والقدم. ووضع آخرون جملا وكلمات بالفرنسية أو الإنجليزية. فبدت قصيدة النثر من حيث كتابتها خليطا يؤذي العين ولا يريحها. فانتهى الشعراء إلى اختيار آخر أقرب إلى الوضوح وبعيد عن التكلف، وهو توزيع السطور الشعرية على الصفحة حسب إيقاع نفسي خاص جدا. ليست السلطة فيه إلا للنص الشعري وللشاعر أثناء كتابة قصيدته. فغدت القصيدة كتابة كالنص النثري الموزع حسب فقرات متوالية (متسلسلة) لكن دون استقلال في الوحدات الدلالية. لأن الدلالة في الفقرة الشعرية (**La strophe**) تختلف عن الدلالة في الفقرة السردية (**La séquence narrative**) وتختلف عنها في الحدود الفاصلة. وأقصد هنا علامات الترقيم بحيث تصبح الجملة متصلة بغيرها دون إشارات محدِّدَةٍ للابتداء أو الانتهاء.

ونعثر على التخلص من علامات الترقيم، الذي يخلق إيقاعا جارفا واختراقا لنظام الكتابة في "ورقة البهاء"[38] وفي "مواسم الشرق"[39] لمحمد بنيس. وفي ديوان "فراغات مرقعة بخيط شمس" لعبد الله زريقة[40]. حيث يتعزز هذا التوجه. ولعل التخلص من علامات الترقيم واحد من الأبواب التي تلقي بالنص الشعري في الأغوار العميقة، وتدفعه نحو الانجراف الباطني الهادر. وهو مستمد من الكتابات السردية الشعرية المحسوبة على تيار الوعي. حيث يتبوَّأُ التيار الهادر للذكريات والتأملات المكانة العالية، فيصبح والحلمَ والمناجاة في صف واحد.

والنصوص الشعرية المعاصرة للشعراء الجدد لم تتخَلَّ تماما عن علامات الترقيم. بل احتفظت ببعضها كعلامات الاستفهام والتعجب والعارضة ونادرا الفاصلة

والنقطة وعلامات التنصيص. في الوقت الذي علت فيه علامات نصيةٌ أخرى كنقط الحذف التي تبدأ بثلاث نقط إلى السطرين أو الثلاثة أسطر فما فوق.

هكذا يتشكل النص خارجيا وداخليا أيضا. فيصبح الإيقاع بارزا من خلال البياضات ونقط الحذف وتسارع الجمل بعيدا عن أي محدد إشاري.

3/ تجاور الصور وتسلسلها.

في "فراغات مرقعة بخيط شمس" **اللغة الشعرية عالية وشفافة لحد العمى. وتقسو لحد القطع. إنها شعرية جديرة بالاهتمام. لذلك فالصور الشعرية فيها مهيمنة مطلقة، وهي على نمطين:**

- صور متجاورة.
- صور متسلسلة.

تتعلق الصور المتجاورة بمفهوم المقطع الشعري أو اللوحة الشعرية المستقلة بذاتها كوحدة شعرية لها فضاءها الخصوصي الناظم والموسع أكثر من معنى البيت الشعري في القصيدة العمودية المحدود والمقيد بعدد من الألفاظ، والتي زاد من تقيُّدها عدد التفعيلات الخليلية، والقافية، ووحدة الروي.

فإذا أخذنا المقاطع التالية، وهو اختيار لا نفضله عن مقاطع شعرية أخرى في الديوان[41]:

" سأبدأ بالبحر

لأصل إلى نقطة ماء واحدة.

وباللغة كلها

لأبلغ كلمة واحدة فقط.

وبالكتابة

لأصل إلى البياض".

نجد ثلاث صور شعرية متباعدة لفظا لكنها تتجاور بالفكرة الناظمة. فالصورة الأولى توحد بينها العناصر المكونة (البحر والماء). **والثانية تتوحد في** (اللغة والكلمة) **لأنهما من صنف واحد. والثالثة تتوحد في** (الكتابة بالبياض). **وهنا التوحد يقوم على التناقض لا على التماثل كما في الصورتين السابقتين. إلا أن الخيط الرهيف المتحكم في حسن تجاور الصور في النص هو ذلك الانتقال من الكلي إلى الجزئي أو من اللامحدود إلى المحدود.**

ومفهوم التجاور يعني هنا توحد الصور دون أن يؤدي ذلك إلى نوع من السرد الصوري. المعنى واحد لكن يقال أكثر من إمكانية لغوية وبصورتين ناظمتين: الأولى مرتكزها الائتلاف بين العناصر. والثانية مرتكزُها الاختلاف بينها. لأن الحد في اللغة لا يكون دائما بالمرادف بل يكون أيضا بالضد.

نعني بتسلسل الصور تماسكها من أجل تنامي النص. ولذلك أوجه عدة أُوردُ هنا وجها هو إلى التداعي أقرب إلى التسلسل المنطقي والمحكم. نقرأ في الصفحة (92) من الديوان:

"لم أعرف لماذا في ذلك الليل خرج فأر من داخل قبر ودخل دولابا في غرفة فتاة نائمة وبقي هناك حتى الصباح حين جاء كلب يلحس وجهها فأقامت مذعورة وهربت والكلب يطاردها إلى أن اختبأتْ في دولاب دار خالية حط عليه

الكلب إحدى رجليه وبال فالتصقت بوجهه ذبابة فطردها وجرى وراءها حتى غابت في الخلاء وبقي يلهث حتى سمع نهيق حمار فذهب صوب ذلك النهيق"[42].

4/ الصدى الإيقاعي.

لما تخلت قصيدة النثر من الوزن الخارجي ابتكرت لنفسها إيقاعا آخر لا يترك لدى القارئ سوى الصدى يتردد في أعماقه. لهذا نجد النص الواحد يقرأ بأكثر من طريقة ويوقعه (من الإيقاع) **القراء حسب تفاعلاتهم معه وانفعالاتهم الخاصة. فيعلو الصوت وينخفض حسب نفسية القارئ وليس كتابة النص أو توزيع الشاعر. ويمتد الصوت أو يتقلص تبعا لتلك التأثيرات والتفاعلات والانفعالات.**

لهذا يتم الحديث في الشعر الحديث عن صدى الإيقاع. ويستمد هذا الإيقاع الظاهر من سجع بعض الجمل أو تقفيتها (**Le jeu des assonances**). **أو من خلال الجناس الصوتي** (**Le jeu des allitérations**) **وكذلك تشاكل بناء وتركيب بعض الجمل. والسجع يعني:" تواطؤ الفواصل في الكلام المنثور على تصرف واحد"[43] كما جاء عند ابن الأثير. والقافية في البيت الشعري هي المتحركات بين ساكنين في نهاية العجز. والجناس الصوتي يتعلق بترادف حرف أو أكثر من كلمات متعاقبة، كتكرار الحاء أو السين أو غيرهما، مما يترك في الأذن إيقاعا وجرسا موسيقيا قد تقبله الأذن وتستريح له.**

5/ الصورة الشعرية.

في ديوان "دفاتر الخسران"[44] **يركز** أحمد بركات **على اللعب بالألفاظ والاهتمام أكثر بمحوري التوزيع والتركيب، أكثر من الاهتمام بالمحور الاستدلالي. فالمعنى يبقى مجرد حس، خيط رفيع يخترق مخيلة القارئ. إحساس دفين كارتعاش الحب، كالشهقة. ليس لها جسد أو جسم لكن لها أثر في الكيان، وأثر في الذاكرة.**

هكذا هي معاني أحمد بركات. كثير من الألفاظ النابعة من حس بالضياع الكلي. خراب العالم. إنه إحساس الشاعر المرهف الذي يتحول كل وجود أمام ناظريه إلى اضطراب وتخلخل وتشظ مطلق.

بذلك تؤدي نصوصه الشعرية (قصيدة النثر) المقطعية وظيفتين شعريتين، هما مرتكز شاعريته: الأولى نابعة من التركيب الغريب للألفاظ المتباعدة معجما. والثانية نابعة من الأثر الخفيف للمعاني. وهو ملمح من ملامح قصيدة النثر. وديوان "فراغات مرقعة بخيط شمس" **يحفل بهذا اللعب الجميل. ويبدو كأنه صورة شعرية متجاورة ومتلاحقة من العنوان إلى آخر جملة.**

الهوامش.

1. محمد معتصم. شعرية الكتابة ..شعرية القراءة. ضمن هذا الكتاب.
2. أفلاطون. الجمهورية. ترجمة حنا خباز.
3. هيجل. فن الشعر. ج2. دار الطليعة. ط 1. 1981م.
4. ابن رشيق. العمدة.
5. ابن خلدون. المقدمة. ص(567).
6. عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة.
7. المصدر نفسه. ص (2).
8. أحمد الصافي النجفي. الشلال. ديوان. ص (90.89).
9. بدر شاكر السياب. أنشودة المطر. دار العودة. 1982م.
10. المصدر نفسه.
11. خليل حاوي. الأعمال الكاملة. دار العودة.
12. كمال أبو ديب. جدلية الخفاء والتجلي. ص (93.94).

13. أدونيس. صدمة الحداثة. دار العودة.

14. محمد بنيس. الرومانسية. دار توبقال.ط 1. 1989م.

15. فاضل العزاوي. بعيدا داخل العابة... ص(115).

16. أدونيس. صدمة الحداثة. سبق ذكره. ص (165).

17. ابن رشيق. العمدة. سبق ذكره.

18. ابن منظور. لسان العرب. معجم. ج:7. ص (191).

19. دانيال لويرس. مدخل إلى الشعر الحديث والمعاصر. بورداس. 1990م. بالفرنسية. ص(175).

20. أخبار الأدب. جريدة. حوار جمال الغيطاني.

21. أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي. إحكام صنعة الكلام. دار الثقافة. لبنان. ص (96).

22. دنيال لويرس. مدخل إلى الشعر الحديث والمعاصر. سبق ذكره.

23. رجاء الطالبي. تجربة الموت عند جبران خليل جبران. رسالة جامعية. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. محمد الخامس. الرباط. نوقشت 1999م.

24. فاضل العزاوي. بعيدا داخل الغابة. ص (100). سبق ذكره.

25. المصدر نفسه. ص (111).

26. أخبار الأدب. جريدة. سبق ذكره. ص (6).

27. محمد بنيس. حداثة السوال. دار التنوير. المركز الثقافي العربي. 1985م.

28. المصدر نفسه.

29. محمد بنيس. الرومانسية. ص (69). سبق ذكره.

30. بدر شاكر السياب. أنشودة المطر. سبق ذطره.

31. المصدر نفسه.

32. المصدر نفسه. ص (14.13).

33. عبد الله زريقة. فراغات مرقعة بخيط شمس. دار الفنك. ص (41.40.39). 1995م.

34. المصدر نفسه. ص (11).

35. عبد الله زريقة. تفاحة المثلث. ط 1. 1985م.

36. عبد الله زريقة. فراشات سوداء. دار توبقال.

37. أحمد بلبداوي. حدثنا مسلوخ الفقروردي. مؤسسة بنشرة.

38. محمد بنيس. ورقة البهاء. دار توبقال. ط 1. 1988م.

39. محمد بنيس. مواسم الشرق. دار توبقال. ط 1. 1986م.

40. عبد الله زريقة. فراغات مرقعة بخيط شمس. سبق ذكره.

41. المصدر نفسه. ص (77).

42. المصدر نفسه. ص (92).

43. ضياء الدين بن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. دار نهضة مصر. القاهرة. دون تاريخ.

44. أحمد بركات. دفاتر الخسران. منشورات اتحاد كتاب المغرب. ط 1. 1994م.

4// شعرية النص الشعري الجديد

ما من شك أن النص الشعري يكتسب شاعريته من خلال مستوياه، الظاهر والباطن، أي مستوى الشكل والمحتوى وقد عولجت هذه القضية في النقد العربي قديمه وحديثه.

وهي قضية متجددة أبدا مادام النص الشعري لا يقبل السكون ومادام النص الشعري يعتمد على اللغة كوسيلة للتبليغ وفي ذلك يتأثر بمحيطه وبما جريات الحياة، مثله مثل الكائن الحي، الفاعل والمنفعل.

ويبدو لنا في هذه الدراسة الإشارة إلى مستويين مهمين في ضبط شاعرية "شعرية النص الشعري الجديد وذلك بالمقارنة بين تجربتين هما:

1- شعرية الكتابة: النص المكتوب للقراءة

2- شعرية الإلقاء: النص المكتوب للسماع.

1- **شعرية الكتابة:** تبرز النصوص الشعرية الجديدة المنشورة بالصحف الوطنية وبعض الدواوين الصادرة في السنوات الأخيرة، العقد الثمانيني وبداية العقد التسعيني أن هناك ميلا عند الشعراء نحو الكتابة الشعرية أو الميل نحو ما كان يسمى في النظرية النقدية العربية بالصنعة عند أبي تمام خصوصا. وتبعا لهذا الاهتمام سجلنا في مناسبات أخرى [2]، تعرضنا فيها إلى قصائد أو دواوين شعرية جديدة بعض ملامح التجربة ونذكر الآن منها:

الكتابة المقطعية: والمقطع الشعري في هذه القصائد، في قصائد جلال الحكماوي في "اذهبوا إلى السينما"، وفي ديوان إدريس علوش " الطفل البحري"، القصائد الأخيرة من ديوان " مهن الوهم" لعبد الحميد جماهيري(...) قصائد وفاء العمراني في ديوان " الأنخاب"، النصوص الشعرية لابتسام أشروي ونصوص زهرة المنصوري، وبعض قصائد ديوان

" خريف الواحد" لعبد الرحيم حزل (...) وغيرهم كثير. وأضيف التجربة الأخيرة لأحمد بركات في قصائد مثل: الكرسي، الأرض وبعض قصائد محمد عرش.

أقول، والمقطع الشعري في هذه القصائد يريد ربط الصلة بين ما كن وما هو كائن الآن. لا ليقفز على تجربة ما ولكن ليؤكد على اختلافه. وأيضا ليؤكد أنه ما يزال قادرا على استيعاب الحياة وتمثلها، رغم الوثيرة التي تسير عليها.

والمقطع الشعري في رأيي أساس التجربة الشعرية على العموم. والقصيدة ليست إلا مجموعة من المقاطع تنظم إلى بعضها كما كانت القصيدة العربية قديما تتألف من سبعة أبيات فما فوق. حسب النظرية النقدية القديمة [3] والبيت، كما أشرنا في مناسبة سالفة، يعتبر مقطعا شعريا يضمنه الشاعر كل شاعريته. من خلال الكثافة المعنوية أي كثافة المعنى، وقلة الألفاظ مع جزالتها وقوتها. وهذه التجربة واضحة في القصيدة الغربية. فهي تتكون من مجموعة من المقاطع وفي تآلف تلك المقاطع يكمن الشعري.

في تجربتنا الشعرية الجديدة يبدو لي من خلال جملة قصائد أن مفهوم المقطع الشعري يأخذ تلوينات عديدة أبرزها معنى اللوحة الشعرية. وهي عبارة عن صورة بلاغية موسعة. قد تعتمد التشبيه وقد تقوم على الاستعارة في أحيان كثيرة. ولكن ما يسميه النقاد القدماء بـ "التوسع" [4] هو السائد. الآن في اللوحة الشعرية– وفي إطار الحديث عن الكتابة الشعرية– يريد الشاعر أن ينقل بصدق مشاعره لا لوحة الطبيعية أو الواقعية الحياتية أو الاجتماعية، كما كان سائدا عند الشاعر العربي خصوصا في الجاهلية أو في الأدب الأندلسي، مع ابن زيدون أو ابن الخطيب وكذا جل الموشحات والوشاحين.

وأن تنقل المشاعر بصدق فهذا يتطلب كثيرا من الجهد وبالتالي اشتغالا مضنيا على اللغة وبحثا عسيرا على الألفاظ الشاعرية والمؤثرة، والتراكيب الجديدة الفريدة.

هذا ما حدث مع كل الحركات الشعرية المجددة كالرومانسية في صراعها مع جمود الكلاسيكية، وعندنا في تجربتنا الشعرية العربية صراع الشعرية المحدثة مع الشعرية التقليدية.

مع مجموعة " شعر"*. وقبلها نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ولويس عوض..الخ. ومن تلاهم من أجيال في مختلف الأقطار.

والتجربة الشعرية العربية المغربية الجديدة تكتب ضمن هذا المناخ: أي مناخ التجديد والتغيير فتبحث عن لغتها الجديدة وعن شكلها الجديد.

إلا أن النمط من الكتابة الشعرية يرجح كفه القراءة على السماع، ويعطي للمعنى المكثف والموحي والخاطف أهمية كبرى في حين تقل أهمية الإلقاء.

وانطلاقا من هذين المستويين الكتابة الشعرية والإلقاء نجد تحديدا بسيطا لشعرية النص الجديد، وهي شعرية الاختلاف والتأرجح بين الصفاء الشعري، وبين الشعر الأطروحاتي، أي بين النقاء الجمالي، والوظيفة الجمالية، وبين الشعر ذي الوظيفة التنويرية والمحمل بالقضايا والملغوم بالأفكار.

شعرية الإلقاء: تتوزع القصيدة شعرية القصيدة بين الاهتمام، كما ذكرنا، بالكتابة " التنقيح والصنعة" وبين الانجذاب نحو الإنشاد، وهو ميزة القصيدة العربية القديمة، وهو أيضا يجد امتداده في الكتابة الشعرية الجديدة، وقد أشرنا إلى ذلك في نصوص سابقة، وأسميناه الكتابة المسترسلة (5) . وهي كتابة شعرية لا تقوم على المقطع المستقل ولكن تقوم على التدفق واسترسال المشاعر وانطلاقها.

والإنشاد والمقطعية هما ميزتا الشعرية الجديدة. والذي يبرهن على هذا القول " الزعم" هو انقسام الشعراء المغاربة الجدد على هذين التوجهين. فقد لا نجد شاعرا خالصا ومخلص للإنشاد، أو شاعرا أخلص للمقطع. قبل الوعي التام بضرورة الكتابة المقطعية واكتشاف أهمية الإلقاء وإشباع رغبة الفئات الواسعة المتعطشة لسماع الكلام النفي.

والإنشاد في رأينا، مرتبط بالقصيدة المسترسلة التي تأخذ على عاتقها ضرورة تنوير المتلقين من خلال الكشف عن قضايا جوهرية وقضايا كبرى يمكن فقط التطرق إليها في النثر لأنها تحتاج إلى تحليل وتمحيص. كالوقوف عند النزعة الإنسانية في أشكالها التالية:

معنى الحرية، معنى التكافل الاجتماعي، خلق نمط علائقي أو تركيز نوع من العلاقات الجديدة والصلبة بين الإنسان والأشياء المحيطة به، الوقوف عند مفهوم الإنسان والكشف عن خصوصياته وحاجاته وأيضا مسؤولياته. وقد أشرت إلى ذلك في قراءتي لديوان ع. الحميد جماهري (6) وقلت إن تأرجح الشاعر بين الكتابة المقطعية والكتابة المسترسلة هو تأرجح الشاعر بين الكتابة المقطعي والكتابة المسترسلة هو تأرجح بين معنى الكتابة ومعنى الكتابة الوظيفية. أي تأرجح بين الشعر الخالص وبين الشعر التنويري وهذا واضح فالفرق بين أن تكتب لتقول للمتلقي حمولة ما. وبين أن تكتب للجمال فقط، ملتزما بالوظيفة اللغوية (= بلاغة، تراكيب، أصوات، أوزان...).

إلا أن الإنشاد حقيقة، تكتب قصائده بغاية الإلقاء وجمالية هذه القصائد وشاعريتها تقوم على المتلقي في تعالق مع الشاعر وفي فضاء مشترك. بمعنى أن شاعرية هذه القصائد تعتمد التأثير المباشر للشاعر على المتلقي. والإلقاء يقوم ليس فقط على الصوت الحسن، لأنه لوحده لا يحرك المشاعر المكنونة عند المتلقي بل يقوم أيضا على الانفعالات المنبعثة عن الشاعر والحركات المصاحبة لإلقاء القصيدة. وهذه شاعرية معروفة لدينا. وقد ركز عليها النقاد القدماء كثيرا. فافترضوا في الشاعر الفصاحة والبلاغة، والمواصفات ذاتها أعطوها للخطيب.

إذن فالتأثير في بالقصائد المسترسلة " شعرية الإلقاء" يختلف عن التأثير الذي يؤديه " شعرية الكتابة".

وهذا الاختلاف هو الذي يحدد آفاق شعرية الكتابة الجديدة، التي نراها تتجه نحو الكتابة المقطعية وبالتالي نحو التأثير المكتوب لا المسموع. وهذا التوجه مسؤولية عنه وثيرة الحياة الثقافية المعاصرة. فالملتقيات الشعرية على أهميتها القصوى أقل بكثير من أهم بمهمة نشر شعرية الإلقاء.

بينما نجد الصحف الوطنية والعربية والمجلات العربية تساعد الشعراء الجدد المغاربة على إبراز مهارات مميزة لهم ولتجاربهم وأيضا محددة لموقفهم من الشعرية والشعر. كذلك نجد القارئ يتقوى وينمو بشكل مهم بينما المستمع يتراجع ليس لأنه يريد ذلك، ولكن لأن هذا هو المتاح والممكن.

وأظن أن لجوء بعض الشعراء كمحمود درويش ونزار قباني مثلا إلى تسجيل قراءاتهم الشعرية على أشرطة هو ما جعل الشعور بهذه المغايرة، الكتابة الإلقاء.

يمكن الآن أن نحدد بعض النقط المميزة لشعرية الكتابة والأخرى المميزة لشعرية الإلقاء.

1- مميزات شعرية الكتابة

1-1- الكتابة الشعرية الكاليغرافية

لعل الحديث عن بداية الاهتمام بالكتابة الشعرية الجديدة في المغرب مع الشعراء الشباب في السبعينيات، وخصوصا أولئك الذين اجتمعوا حول مجلة "الثقافة الجديدة" وأظن أن البيان " الشعري" الذي تقدم به الشاعر "محمد بنيس" هو الخطوة الأولى والواضحة التي أعلنت عن اختلافها ورغبتها في التفرد ودخول زمان جديد، واهم ملامح التجديد- على الرغم من الآراء التي تناولت الظاهرة بالتبني أو النقض- تبدو في إعلان هؤلاء الشعراء الميل نحو الكتابة الكاليغرافية، التي مثلها الشاعر محمد بنيس طبعا وسار على خطاه كل من المرحوم عبد الله راجع في ديوانه –خصوصا- "سلاما وليشربوا البحار" وديوان أحمد بلبدوي "حدثنا مسلوخ الفقر وردي" ... وغيرهم من الشعراء. وهذا الاهتمام بالكتابة يبقى ذو وظيفة جمالية شكلية محضة. ترتكز على الرؤية الخارجية دون النفاذ إلى عمق التجربة

الشعرية وكأن الشاعر هنا يريد أن يرغم المتلقي على استبدال حاسة السمع بحاسة البصر، وهذا الغلو لم يظهر مع الشعراء الجدد في البداية، لأنه كان ما يزال مرتابا من ردة فعل المتلقي والنخبة المثقفة آنذاك.

لكن هل وجدت هذه الكتابة الكاليغرافية امتداد في حقل التجربة الشعرية الجديدة؟ قد لا نقول أن هناك استمرارا أو امتدادا صريحان لكن هناك تحول في التجربة مادامت التجربة الأولى، ظاهرة الكتابة الكاليغرافية، قد تعرضت لكثير من النقد العنيف والجارح في بعض الأحيان.

ومن الشعراء المحدثين الذين يكتبون إلى حدود المرحلة نجد إدريس عيسى [7] في ديوانه " امرأة من أقصى الريح" ففي بعض القصائد يكتب الشاعر قصائده معتمدا في أداء شاعريته ليس فقط على المعنى، ولكن معتمدا كذلك على الشكل، شكل القصيدة. مثلا قصيدة " حمى ليلة" حيث العملية ذاتها التي نجدها في ديوان " سلاما وليشربوا البحار" وفي ديوان "حدثنا مسلوخ الفقر وردي" وهي كتابة الصفحة الشعرية داخل الصفحة الأصلية من الديوان. أو استخدام الإطار . وهذا ما يعطي للقصيدة معنى آخر يخرج بها من العادي إلى غير المألوف وغير العادي.

لكن بخصوص الرسوم فقد لا نجدها في الدواوين الشعرية الجديدة ، وتلك الفضاءات والرسوم الهندسية تختلف جذريا عن الدوائر والمربعات والمثلثات المرسومة خطا في دواوين شعراء السبعينيات.

1-2- اللوحة الشعرية:

أحدد اللوحة الشعرية، كما يلي: هي قصيدة شعرية، كما يلي: هي قصيدة شعرية قصيرة جدا تقوم على بنيتين متناقضتين. ومن خلال تناقضها يتولد المعنى الجديد وبالتالي تتولد شعرية النص ويحسن في نظر المتلقي فيسكت عنه ويقبله. وعادة ما تقوم اللوحة الشعرية على "الاستثناء" أو بوضوح، النفي والإثبات. وهذا التركيب واضح في قصائد "

الأنخاب" [8] وهذا أول نص نقدمه من الديوان وعنوانه "أرحب من ضيق الماء" تقول الشاعرة:

" أحارب أعضائي الممزقة" على فوهة الجرح

وأعبر تاركه خطواتي تنبت

لا أملك من زمني غير الصيرورة"

لا أسيجة في حنجرتي

ورئتي مملوءة بدم الريح الجامحة" [7]

نلاحظ على هذا النص أنه قصير جدا وتضعه الشاعرة في أول الديوان. وهذا ما يعطيه أهمية كبرى ويعتبره الناقد مؤشرا على رغبة في قول شيء جديد فالغرب تقدم أيدا ما تراه قيما.

ثم إن الشاعرة تضع له عنوانا مما يعطيه كامل الصلاحية والمشروعية في أن يكون قصيدة أو نصا شعريا مستقل بذاته كل الاستقلال. ولا نسب بينه وبين المقاطع الأخرى في الديوان إلا نسب المعنى/ المنبع المتدفق من داخل مخيلة الشاعرة .

والملاحظة المهمة هنا هي تولد شعرية النص من خلال تعارض النفي والإثبات اللذين يعطيان في النهاية لوحة شعرية حية وديناميية قابلة للتجدد داخل القارئ، وداخل مخيلته.

فجملة " أحارب" و " أعبر" جملتان الأساس فيهما الإثبات والتأكد من الفعل. أي فعل" Action " المحاربة والعبور. بينما جملة " لا أسيجة" في حنجرتي" تقوم على النفي، أي نفي الإثبات الأول، وأعني الجمل الفعلية.

أما جملة " لا املك من زمني غير الصيرورة" فهذا التركيب تظهر فيه الغاية ويبدو القصد لأن التركيب يتضمن أداة استثناء جاءه بعد أداة نفي. وهذا يعني أن النص الشعري

يميل نحو التأكد والإثبات لا النفي، خصوصا إذا علمنا أن الديوان يتضمن قصائد نصبو فيها الذات الشاعرة إلى إثبات الذات وترسيخها وهو ما أسميه " الاحتفاء بالكينونة الأنثوية" [9] . وسأصوغ هنا القصيدة الثانية دون تعليق. حتى يدرك المستمع أن هذا التركيب ليس تخمينا فجائيا ويمكن أن يدرس الديوان حتى يتأكد من ذلك بنفسه القصيدة- اللوحة الشعرية- "صيغة للاحتمال"، تقول الشاعرة :

أتكوكب حول جسدي

أحاور كل رعشة عصب، كل خلية

ما الاسم، ما الفعل، ما الهوية

لا النهي يمحوني

لا لأمر يكونني

لا الاسم يسعني."ص [8]

1-3- توزيع القصيدة على الصفحة

في الدواوين الشعرية الجديدة والقصائد المنشورة على صفحات الجرائد الوطنية نجد الشعر يهتم كثيرا بتوزيع قصيدته. وخصوصا الدواوين، كديوان مصطفى فهمي "آخر العنادل" الذي يترك فيه صاحبه متسعا من البياضات التي تحفظ للمقطع الشعري مقامه وتعطي للوحة الشعرية خصوصيتها. لكن في علاقة متماسكة فيما بينها. وليس كالحالة التي أشرنا إليها عند الشاعرة وفاء العمراني. ونجد هذا الاهتمام أيضا عند " إدريس عيسى" في باكورته. والتي يسمى فيها بعض القصائد بما يمكن أن نقول عنه حس- مسبق- قبلي بأهمية اللوحة الشعرية في قصائد/ حالات "ص (97) وما بعدها.

هناك شاعر آخر أعطى أهمية كبرى في ديوانه لتوزيع القصائد وهو إدريس علوش في " الطفل البحري" بالإضافة إلى جمالية الخط واللوحة التشكيلية.

ويظهر في هذه التجربة تكامل تلك العناصر التي حددناها سلفا: توزيع القصيدة، واللوحة الشعرية مع تحديد وظيفة الإثبات والنفي. وأسوق هنا هذه القصيدة الجميلة الموحية:

" لم تستيقظ

كسروا باب الغرفة

قلبوا كل الأشياء...

فتشوا الرفوف، الألبسة والمخازن

فتشوا الأدراج

فتشوا الرفوف، الألبسة والمخازن

فتشوا الأدراج

لم تكن غير صورة على جدار !" ص (10)

يمكن مقارنة هذه الجملة الخيرة مع الجملة السابقة في قصيدة " وفاء العمراني": ": لا أملك من زمني غير الضرورة"من حيث التركيب حتى تتبدى لنا عناصر الشعرية شعرية الكتابة الجديدة.

2- **مميزات شعرية الإلقاء:**

2-1- الذاتية: تفترض شعرية الإلقاء في الشاعر الدخول إلى عالمه الخاص. وأن يلتحم به، بجوهره الخالص. لأن في ذلك أمران مهمان هما، توليد الانفعالات الصادقة التي تحرك وجدان المتلقي وتجذبه نحو الدلالة الشاعرية والمعاني الشعرية المقصود أداؤها وتبليغها. وكذلك يتوحد الشاعر بمشاعره الجوهرية الخالص لأن الثابت فيها يشكل منطقة التقاء جميع المشاعر الإنسانية مثلا فالإنسان نزاع إلى البقاء ميال إلى الحرية والعيش الكريم، وتغني الشاعر بهذه القضايا الجوهرية وإبراز ما يترتب عنها من انفعالات ومن سلوكيات عفوية

تجتاز الفرد الواحد إلى باقي بني الإنسان أقول وتغني الشاعرة بهذه القضايا الكبرى يوقظ في الإنسان – أي إنسان كان، في أي زمان أو مكان من المعمور، شريطة وجود لغة موحدة تنقل كل هذا الزخم من المشاعر الفياضة والأحاسيس الدفينة المشتركة. يوقظ فيه حرارة الحياة وتجذبه بالتالي نحو المنطقة الممغنطة وهي معقل الشعرية.

الذاتية إذن ليست الفردانية وليست النزوع نحو الواحد المنعزل كليا أو جزئيا عن المتعدد الذي هو عموم الناس أو لنقل جمهور المتلقين للشعر.

والذاتية جوهر الشعر سواء كان نصوصا قديمة أو جديدة ومعاصرة. سواء كانت غربية أو عربية ومغربية. وفي إشارة لديوان محمد بوجبيري [(10)] ركزت على هذا الجانب وخصوصا ارتباط رؤية الشاعر بعالم الطفولة الواسع الخصب ذلك العالم المنفي في الذات والمغيب عنوة والحاضر بالقوة في اللاوعي واللاشعور والحاضر أيضا بقوة في النص الشعري ويمكن أن أشير الآن إلى ديوان إدريس علوش " الطفل البحري" كما يمكن أن نبرز عناصر مهمة تدل على ذاتية الشاعر الحاضر بالفعل وأيضا ديواني إدريس عيسى ومصطفى فهمي: امرأة من أقصى الريح " و" آخر العنادل".

إلا أن هذه الذاتية قد تكون شعرية، أو يكون لها دور في شعرية القصيدة الجديدة– بمعنى آخر– فقط عندما تتجاوز السطحي والمبتذل إلى الجوهري والكلي أي تلك العناصر المشتركة بين الإنسان.

وللذاتية مظاهر كثيرة أذكر هنا الذاتية الخالصة وأقصد بها انطواء الشاعر على ذاته واستنجاده بذاكرته أو عاطفته فيأتي النص الشعري– يصدق أن نسمي ما يكتب الآن نصوصا عوض قصائد شعرية. مادامت القصيدة مفهوما نقديا له حدوده المعروفة عند دارسي العشر القديم– مشحونا بالمشاعر الخاصة جدا والتي تحول النص عن مجراه المراد والمرغوب، وعوض أن يحدث التجاوب يحدث الانفصال والابتعاد بين المتلقي والنص الشعري وتضيع هنا الشعرية، شعرية الكتابة ومع ذلك تبقى شعرية الإلقاء.

والمظهر الثاني للذاتية، هي ذاتية التمثل. وهي أوغل تأثيرا من الأولى، لأنها مرتبطة بالاستمرار وبعاطفة تاريخية وحضارية، إنسانية مثلا، اشتغال الشاعر على واقعه حياتية ما أو حادثة تاريخية لكن من منظiور ذاتي، وكأن الشاعر يتبنى الحادث، نلاحظ مثلا النصوص الشعرية المكتوبة عن معركة " أنوال" أو النصوص المكتوبة في بعض الأعلام الوطنية أو الرموز التاريخية (...) فسنجد الشاعر وهو يلقي القصيدة يتبنى القضية ويحل في ذات العلامة أو الرمز فيحول ويجول وبذلك ينتقل المتلقي من عالمه البارد إلى عالم النص الشعري. وهنا بالذات تكمن شعرية الإلقاء. أي في عملية جذب المتلقي وإرغامه على مغادرة العالم المادي. وإرغامه على الخروج من جبنته- والحلول في جبة الشاعر . وإرغامه كذلك على الخروج من زمانه والحلول في أزمنة أخرى.

والذاتية مفهوم أضعه هنا كأداة لا ينبغي تناسيها ونحن ندرس شعرية الإلقاء، لكن ينبغي التمييز بين ذاتيتين:

أ- ذاتية مريضة بكائية ومأساوية ضيقة الرؤية

ب- ذاتية فاعلة، اندماجية، محولة ومغايرة.

2-2 الغنائية:

لعل القارئ سيدرك أن هناك تداخلا بين ما هو ذاتي في القصيدة الشعرية، وما هو غنائي بل الغنائية والذاتية شيء واحد.

لكن ينبغي الإشارة إلى أن الغنائية ليست مفهوما شعريا فحسب، في النظرية الغربية القديمة- بل الغنائية "Lyrisme" نوع شعري قائم بذاته وهي نظام بواسطته نفرق بين الشعر الملحمي والشعر التمثيلي.

والغنائية بهذا المعنى وليدة صراع اللم واللذة وتضاربهما في نفس الشاعر والغنائية هي تغليب الذاتي الفرداني على الموضوعي، وهذا ما يذهب إليه هيغل في كتابة : فن الشعر" (11).

لكن في كتاب " رينيه ويليك" (12) المترجم تحت عنوان " مفاهيم نقدية" فإنه يعرض لطرح الآنسة " هاميرعر" التي ترى أن الشعر الغنائي تعبير عن واقع. وتميز بين الشعر من خلال المتكلم. يقول ويليك عن هاميرغر:" في القصيدة الغنائية يتكلم الشاعر نفسه، أما في الملحمة والمسرحية فيجعل غيره يتكلم".

الغنائية بهذا المعنى لا تختلف عن معنى الذاتية الذي ورد ذكره سابقا عندنا. ولهذا فالذي أقصده من الغنائية في حديثي عن شعرية الإلقاء هو المجرى الصوتي وتقيطع الجمل ليس تركيبا ولا دلالة ولكن صوتا حيث يصبح لذلك دلالة خاصة وشاعرية يحسها المتلقي فينجذب عاطفة الشاعر- المغني الشحنات الصوتية الموزعة حسب عاطفة الشاعر- المغني والمنشد ثم يندمج كليا في القصيدة فيحدث المراد والقصد وتؤدي القصيدة فعلها الجمالي والشاعري.

قد أجازف بهذا التحوير في معنى الغنائية لكن ينبغي الإشارة كذلك إلى الفراغ الذي خلفه الوزن الخارجي العروض الخليلي والتفعيلة- في القصيدة/ النص الشعري الجديد في جزء مهم منه، وكان لابد من ملء هذا الفراغ بإيقاع جديد يضفي على الجمل بعضا من الشاعرية ويخرج بها من السقوط في "النثرية"

كما أن التدفق الذي تحدثه الذاتية لا بد له من وسائل تحكم جماحه وتنظمه وتوزعه توزيعا صوتيا دالا ومؤثرا.

وكنتيجة لهذه الغنائية تولد صراع بين الشعراء الجدد. ظهر في شكل سجال نظري لقصيدة النثر أو للقصيدة الشعرية الموزونة.

لقد ربطت المجموعة الثانية الشعرية بالوزن والإيقاع الخارجي وهي بذلك تتمسك بالتجارب الأولى المجددة في الشعر العربي، بينما المجموعة الأولى حاولت أن تنفذ إلى عمق القصيدة وبالتالي تجريدها من قشورها الخارجية، متى ما صارت قيدا ونموذجا ينبغي أن يحتذي.

والنتيجة على أي حال لها إيجابياتها وسلبياتها. فقط سقط البعض في الجفاف والبعض الآخر في الإسفاف. فالقصيدة الموزونة المهملة للغنائية الداخلية ليست قصيدة شعرية مادامت فقدت شعريتها أو أنها نمطتها أي جعلتها نمطية وخاصة فحكمت عليها بالعزلة وبالإقصاء وحرمتها حقيقتها الجوهرية، وهي التأثير والانفعال الجماليان، والقصيدة النثرية التي تخلت عن الوزن الخارجي دون تعويضه بالإيقاع الداخلي (=الذاتية والغنائية) سقطت في الإسفاف وجرت على الشعر مخاطر قد تضيع معها خصوصيات شعرية الإلقاء.

من مظاهر شعرية الإلقاء والغنائية، الجمل القصيرة المتماثلة في شحناتها العاطفية، والاقتصاد اللغوي مع ملء الألفاظ بمعاني مجازية قوية قادرة على خلق نوع من كسر آفاق الترقب والانتظار عند المتلقي لأن هذه المنطقة بالذات هي مرتع الشعرية: شعرية التلقي...

مراجع:

1- من بين المقالات:"التجربة الجديدة من خلال" الطفل البحري".. جريدة " العلم" محمد معتصم.

2- ينظر ابن رشيق: العمدة

3-ينظر المثل السائر لابن الأثير.

4-ذلك في مقالتنا " في انتظار الآتي..." جريدة "أنوال" 1992/04/22م.ص. (10)

5-نفس المرجع.

6- امرأة من أقصى الريح: إدريس عيسى رياض نجيب الرايس. لندن 1989م.ط.(I)

7- الأنخاب: وفاء العمراني، اتحاد كتاب المغرب.1991م.

8- محمد معتصم؛ المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء. ط 1. 2004م.

9- محمد معتصم: فضاءات المتخيل في القصيدة المعاصرة. جريدة "أنوال" ص. (16) 1990/04/21م.

10- هيجل: فن الشعر. دار الطليعة. ج (II) ط. (I). بيروت 1981م.

11- رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. "عالم المعرفة". ترجمة محمد عصفور. 1987م.

5// الشعر المغربي المعاصر:تجارب وأجيال

1/ عرف الشعر ازدهارا في بداية الحضارة الإنسانية، وفي الفترة التي كان فيها السؤال حول الإنسان جوهريا، وعندما كانت معرفة الإنسان بمحيطه ناقصة، وحتى معرفته بنفسه. لكنْ مع ازدهار التقنية وتفوقها أخذت كثير من المعارف واليقينيات تتلاشى، وأخذ الإنسان يفقد موقعه الريادي. والحقيقة أن الصراع ليس بين الإنسان القديم والحديث، لكنه صراع بين أنساق فكرية أو إيديولوجيات تقوم باستبدال مراكز القوى بين أدوات ووسائط التعبير. فالسؤال حول الموجودات لا يستقيم إلا بوجود لغة تقريبية لا تدعي اليقين التام ولكنها تفسح المجال واسعا أمام الخيال، أو الطاقة التخييلية. أما اليقينيات الحالية فإنها تدفع بالإنسان إلى الخلف، وعوض السؤال تقترح الجواب، وتَعْرِضُ نفسها كالمالك الوحيد للمعرفة، والنبع الأوحد الذي تتوزع منه الغدران والجداول.

2/ إن الشعر لا يقدم معرفة عقلية تحليلية محضة، بل يقترح معارف تقريبية من خلال التشبيهات والكنايات والاستعارات والمجازات، ويستعين بموسيقاه الداخلية حيث تتصادى الأصوات في صورة جناسات لغوية أو بناءات صرفية ...إلخ. وعوض الإجابة عن الأسئلة الوجودية يتوغل بها (الأسئلة) في المناطق غير المطروقة، وكأنَّ وظيفة الشعر المعاصر والحديث هي تغريب العالم والانسان، والانتقال به من واقع مادي صلب إلى الإقامة بعالم افتراضي (محتمل) خصب، عالم لغوي لا يتغي سوى خلق الإحساس بالأشياء وبالوقائع، أو أنه انعكاس لدى السرياليين الجدد بالمغرب للأحلام والكوابيس، أو تسجيل للحياة في جزئياتها المنفصلة لا المتصلة.

3/ هذه الوظيفة الجديدة للشعر تبدو مغرقة في الفرادة والاغتراب خلافا للوظيفة الجمالية الشعرية والتربوية التي عشنا عليها، والتي شكلت إلى عهد قريب متخيلنا، فالشاعر لسان حال القبيلة، يذود عنها في الشدائد، ويعلي من شأنها في حالات السلم. والشعرُ كل تعبير أو كلام موزون مقفى له معنى. إن الوظيفة الشعرية الأولى كانت تقوم على الوزن الخليلي أو على عمود الشعر بالإضافة إلى الإفهام.

والخلاف بين الوظيفة الشعرية القديمة والوظيفة الشعرية الحديثة والمعاصرة يقوم على أساس المعنى والإفهام (إفهام المتلقين)، وعلى الجرْسِ الموسيقي الخارجي لأن شعرية القصيدة كانت شعرية إلقاء والوزن الخارجي يساعد على حفظ القول في الذاكرة أكثر من القول المنثور.

4/ هذه فقط محاولة لرسم التحولات الجذرية في الذائقة الشعرية العربية اعتمادا على العناصر الخارجية/الوزن والقافية والإفهام؛ أي حضور المتلقي، والإلقاء أو الإنشاد الذي يساعد على الحفظ والخزن، وخدمة القبيلة،،،. واعتمادا على كسر كل تلك الثوابت بموجب زوال أسبابها ودواعيها. وهذه الإشارة لا بد منها لأن الساحة الشعرية المغربية المعاصرة تمتاز بالتنوع والاختلاف والتعايش بين عدد من الأجيال والتجارب.

5/ تمتاز الساحة الشعرية المغربية المعاصرة بخصوصية التنوع والتعدد والاختلاف. وهذه الخصوصية تثري المشهد الشعري، وتدل عليه الملتقيات الشعرية التي تضم أجيالا من أعمار مختلفة، وتدل عليه الحساسيات الشعرية المتعايشة على صفحات الجرائد والمجلات. تتعايش رغم اختلاف طرائق التعبير، كلها تحاول الإمساك بجوهر الشعر، والإفصاح عن مكنوناتها الذاتية، والكشف عن العالم المحيط بها والذي تحيى ضمنه.

6/ يتعايش داخل الساحة الشعرية المغربية المعاصرة أربعة أجيال واضحة المعالم سأخصها هنا بالقول والدرس، دون الوقوف عند بعض (الجماعات) الأفراد الذين يراوحون بين التجارب، يقفون في الوسط، في منتصف العقود، ينتمون عمرا (بالولادة) إلى الجيل السابق وتنتمون (بالوعي والحس) من حيث الأفق الشعري (!) والتجربة الكتابية إلى الجيل اللاحق. ومشكلة هؤلاء (الشعراء!) أنهم يعانون من نوع الازدواج، يرفضون الانتساب إلى الجيل اللاحق، ويفرضون أنفسهم على الجيل السابق الذي يرفضهم ما داموا لم يتشكلوا ضمن تجربته، أو كما سبق أن أشرت إلى ذلك في إطار دراستي لأعمال الشاعر المرحوم (أحمد بركات) [مجلة عمان، ع 38. 1998م]. فالشاعر لم يجد نفسه الشعري إلا عندما تخلى عن وهم الانتساب إلى الجيل السبعيني وأيقن أن دماءه معجونة بطين (وعي) الشعراء الثمانينيين، فانتقلت أشكال تعبيره وطرائق صياغة أشعاره من المنحى الدرامي إلى كتابة النصوص الشعرية القصيرة والمقطعية.

7/ أول الأجيال المغربية التي تلقى احتراما وتقديرا في المغرب الشعري جيل الستينيات، ومن مميزات هذا الجيل كونه بدأ الكتابة الشعرية في غضون العقد الأربعيني إلا أن دواوينهم الشعرية الأولى لم تنشر إلا خلال العقد الستيني. من الشعراء الذين نشروا دواوينهم الأولى في الستينيات نذكر **الحبيب محمد الفرقاني** في ديوانه "**نجوم في يدي**، 1968م" ، **ومحمد الحلوي** في "**أنغام وأصداء**، 1965م". أما **عبد الكريم الطبال** فلم ينشر ديوانه الأول "**الطريق إلى الانسان**" إلا سنة 1971م، ولم **ينشر الوديع محمد العربي الآسفي** ديوانه وقتئذ، وكذلك **محمد السرغيني** الذي يقول عنه **إبراهيم السولامي** في فهرست الأعلام:" أنه بدأ نشاطه الشعري في 1948م". [**الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية**، بدون تاريخ]. وضمن هؤلاء الشعراء **إدريس الملياني** الذي نشر بالاشتراك سنة 1967م ديوان "**أشعار للناس الطيبين**".

8/ يتميز هذا الجيل الشعري بخصائص لا نجدها عند الأجيال الأخرى، أهمها القصائد الاحتفالية ويمثلها الشاعر محمد الحلوي، والقصائد المحتفية بعمود الشعر العربي، وإذا كان **محمد الحلوي** مستقرا داخل عمود الشعر العربي والأغراض الشعرية الفخرية والمديح، فإن شعراء آخرين ممن ورد ذكرهم توقفوا عن نظم القصيد إلا فيما نذر **كمحمد الحبيب الفرقاني والوديع محمد العربي الآسفي**. أما **إدريس الملياني** فيتميز بالتزامه بالأوزان البسيطة، منتهجا بذلك سبيل رواد القصيدة التفعيلية العربية، والمتميز كذلك بسعة الثقافة، وانخراطه في إشاعة الثقافة الشعرية كما سبق الذكر[التصادي الصوتي، مجلة عمان، ع 44. 1999م]. وانهمارٍ شديدين تسَّاقطُ علينا منعشة النفحات الصوفية والتأملية للشاعر عبد الكريم الطبال، حيث يذكرنا في ديوانه "بعد الجلبة" بالقصائد الرعوية والرومانسية الروحانية ومؤاخاة الطبيعة والذوبان فيها، وهو من الشعراء الستينيين الذين يواظبون على الحضور بكثافة في مشهدنا الشعري المعاصر ويغنونه بتجاربهم الغنية الثرة إلى جانب شعراء مدينة وجدة أو الشمال الشرقي الذين يمتاحون من الروح الإسلامية والدعوات (الوعظية) على إيقاع/الأوزان الخليلية البسيطة.

9/ إن حضور شعراء الستينيات في مشهدنا الشعري المعاصر يعطي للحركة الشعرية المغربية وزنها وتوازنها في آن. أما شعراء السبعينيات الذين تشكلوا ضمن ظروف اجتماعية وسياسية وثقافية استثنائية تختلف عن الحس الوطني؛ أقصد مناهضة الاستعمار (الحماية الفرنسية)، وتكونوا ضمن الحس القوي باللغة العربية كإحدى أهم ركائز الكينونة والاستقلال السياسي. إن الجيل السبعيني تكون تحت تأثير القوى السياسية المتطلعة إلى بناء المغرب من الداخل بعد تصفية الهيمنة الاستعمارية، وطموحها إلى تحقيق مغرب آخر، مغرب حديث سياسيا وثقافيا. لذلك جاءت القصائد ثائرة على الأوزان الخليلية المركبة

متشبثة بالأوزان الخليلية البسيطة، والثورة على البيت الشعري، وقد انضاف إلى ذلك أثر التلاقح الثقافي والحضاري. ولعل تجمع عدد من هؤلاء الشعراء حول مجلة "الثقافة الجديدة" استطاع أن يمنح الملمح الشعري بعض الخصائص المميزة كالكتابة **الكاليغرافية** التي طبعت دواوين عدد من الشعراء قبل التخلي عنها نهائيا فيما بعد، **كمحمد بنيس، وأحمد بلبداوي، وعبد الله راجع** ،،، وآخرين تأثروا بالتجربة أو قلدوها فيما بعد.

والأحياء من هؤلاء الشعراء ينوعون اليوم المشهد الشعري بتجاربهم المتفردة كاشتغال **محمد بنيس** على البياضات وعلى الصمت كَلاَمُدْرَكٍ شِعْرِيٍّ، والتزام **أحمد بلبداوي** بالكتابة الكاليغرافية، وإغراقه في الغريب من اللفظ، وتشكيل النص الشعري على الصفحة بما يشبه الآي. أما **المهدي أخريف** فينجرف نحو المرجع الثقافي مستهيما بمالكه الحزين وبلقالقه الناصعة البياض وبمانولي الغجرية. ويتنوع المشهد الشعري المغربي مع **محمد بنطلحة وعبد العزيز الحصيني وعلال الحجام ورشيد المومني** ...وآخرين يثرون الساحة الشعرية ويعطونها من جهودهم ودفقهم.

10/ مع الثمانينيات كانت التجربة الجديدة تزحف نحو اكتساح الساحة عددا، باستجلابها أسماء جديدة وانعقاد ملتقيات شعرية من أجلها ومن أجل الثمانينيين، وهو ما نحفظه باعتزاز لملتقى مدينة "**سلا**" الشعري الذي أرسل أول بيان مشترك للشعراء والنقاد الشباب/ الثمانينيين. وأسماء هذا الجيل الشعري كثيرة يصعب علينا ذكرها جميعا ونخشى أن يسقط منا عفوا بعضهم، ونصيبه في حساسيته. وخريطة هذا الجيل الشعري تمتاز بالفرادة واللاتجانس، وكأن كل شاعر جزيرة قائمة بذاتها مكتفية بنفسها، لكن ما يوحدهم جميعا اشتغالهم على بناء اللوحات الشعرية المنفصلة والمتصلة في آن، المنفصلة رسما، والمتصلة معنى، واعتمادها على الإيقاعات الذاتية، حيث تتصادى الأصوات. واعتمادها على الصورة الشعرية، وغالبا ما تكون أطراف الاستعارة عندهم متباعدة جدا، وذهنية أكثر منها واقعية،

ومحاولتهم تفجير المخزون الداخلي والاحتفاء بالأحلام والكوابيس وبالقصيدة الإلكترونية والجمل المفككة كالذي تقوم به جماعة (إسراف 2000) التي تكونت بفرنسا وتضم عددا من الشعراء المغاربة ويكتبون باللغة العربية منهم: **عبد الإله الصالحي، وجلال الحكماوي، وعبد الحميد بنداوود، وعبد الحميد جماهري، ومحمود عبد الغني** ...وآخرين، وهم يمتاحون من الموروث الشعري السوريالي، ويحاولون تجديده وأقلمته مغربيا رغم توقف مجلتهم عن الصدور (**إسراف 2000**).

11/ أما الجيل الجديد الذي تشكل ضمن العقد التسعيني فإنه يرفض التسميات وتجمَّعَ أفراده في عصابات أو مليشيات تعلن حروبها وتشن غاراتها على طريقة حرب العصابات وتهرب قصائدها/ نصوصها الكتابية تحت جنح الظلام في شبه مجلة يطلقون عليها اسم (الغارة الشعرية). ويشكوا هؤلاء من الإقصاء على صفحات الجرائد اليومية وملاحقها الثقافية، وقد تكتلوا من أجل فك هذا الحصار الذي يرتبط أكثر بالبنيات الأساسية للثقافة المغربية المعاصرة. وربما يكون هذا الجيل قد فجر قضية ظلت إلى عهد قريب في طي الكتمان والتداول سرا على طاولات المقاهي، وفي الجلسات الخاصة: إنها قضية هيمنة بعض الأسماء على التداول. إلا أن ما يؤخذ على هذه المجموعات أنها فتحت المجال لشعراء من الخارج (خارج المغرب) وانبهرت بهم، وأغلقته دون شعراء من الداخل، وكأنها تنشد الاعتراف لا إبلاغ موقف جمالي. وما يؤخذ عليها كذلك تعصبها وتشددها الذي لم تخلص له، وكونها بدأت من منطلق العنف والغضب لا الحب حيث يكمن الشعر ومعنى التعايش بين التجارب والأجيال، فهل هي نزوة ؟!

من ملامح هذه النصوص الكتابية الإغراق في النثرية وإفراغ الجمل من المعاني وملئها بالبياضات وباللامعنى، وافتقادها أي جسر بين المتلقي وبينها، واشتغالها على اللايقين، وتجاهلها القيمة التركيبية أو النسقية. مع ذلك هناك نصوص تأسرك بانزياحاتها،

وقدرتها على التقاط الجزئي والتافه في الحياة اليومية؛ كنصوص **سعد سرحان، وعبد العزيز أزغاي، ورشيد نيني،،،** وآخرين. وأتمنى أن يتحول الغضب إلى قيمة جمالية وألا يبقى مجرد قضية شخصية وذاتية مرتبطة بظروف البدايات وأوهامها.

12/ إذا كنا هنا قد ركزنا على الفصيح من الشعر المغربي المعاصر فإننا لا ننفي أن الساحة الشعرية الراهنة تكتسب غناها وزخمها من خلال تعدد اللهجات واللغات كقصيدة الزجل التي عرفت تحولات زمانية وكتابية كزجل **حسن المفتي، وأحمد المسيح، وإدريس المسناوي، ورضوان أفندي، ومحمد متنى،،،** وآخرين، كل ينطلق من أفق تكوُّنِهِ الفكري والسياسي والشعري. وهناك أيضا شعراء أمازيغ وأصبح حضورهم شبه ثابت ومتواتر الوجود خلال المهرجانات والملتقيات الشعرية المحلية والدولية. بالإضافة إلى شعراء اللغة الفرنسية والإنجليزية والإسبانية.

إن هذا التنوع والتعدد بين الأجيال والأشكال التعبيرية هو ما يمنح الشعر المغربي المعاصر حق التميز واثبات الذات على مستوى أطراف الخريطة الشعرية العربية وربما العالمية. وقد يكون الشعر المغربي قد حقق العالمية ضمن حدوده الجغرافية من خلال اقتحامه جل اللغات الحية.

6// مصادر القصيدة المغربية المعاصرة:

المرجعية والذاتية

1/ هل توجد عندنا قصيدة مغربية؟

هذا السؤال الذي يحفر بعيدا في تاريخ الشعر المغربي، سؤال يحتمل أوجها عديدة، وأهمها وجه الشك؛ أي مساءلة التاريخ الشعري المغربي منذ ظهوره حتى الآن، أو مساءلة الشعر المغربي اليوم، كأن نقول: هل ما يكتب اليوم، وينشر على صفحات الجرائد والمجلات، وما تحتويه الكتب والدواوين يعد شعرا مغربيا، حاملا للخصائص الشعرية المحلية التي يمكنها أن تميزه مثلا عن الشعر في البلاد العربية، أو تميزه عن الشعر العالمي في اللغات الأخرى؟

ومن منطلق الشك دائما يمكن الوصول إلى اليقين.

يقول علي عبد الواحد وافي في كتابه "الأدب اليوناني القديم" عن الأدب اليوناني بأنه:" إغريقي لحما ودما. ليس معنى ذلك أن اليونان لم يقتبسوا شيئا من غيرهم. فالواقع أنهم انتفعوا بمعارف معظم الأمم المعاصرة لهم ... ولكن خاصة الأدب اليوناني أنه لا ينفك يصبغ كل شيء يقتبسه من غيره بصبغته الخاصة حتى يستر مصدره الأصلي ويمحو صفاته الأولى". ص (55).

فهل الشعر المغربي المعاصر والحديث بلا مصدر؟ وإذا كانت له مصادره، فهل استطاع كما فعل ذلك اليونان، طمسها ومحو آثارها وتذويبها في خصائصه؟

إن الشعر المغربي يحمل تاريخا شعريا حافلا بالأنواع والأساليب والأغراض والرؤى الشعرية، والأدهى من ذلك أنه يجر وراءه تاريخا راسخا وصرحا شاهقا، قد رآه هيجل بدأ بداية كاملة ناضجة خلافا لما هي الحال عند الشعوب والأمم السابقة: الحضارة اليونانية والرومانية...

هذا التاريخ الراسخ، والصرح الشاهق يمثل المصدر والمعيق في آن؛ المصدر الذي ينهل منه الشعر المغربي. لكن السؤال الجوهري الذي يطرح على الشعر المغربي المعاصر لنا اليوم، هو: كيف يمكن للشعر المغربي المعاصر والحديث تجاوز تلك المصادر وطمسها ومحوها وصهرها في بوتقة ذاته، لتشكيل قصيدة شعرية مغربية مميزة بخصائصها اللغوية والرؤيوية والبيانية، والموضوعاتية...؟

2/ يتبين أن الشعر المغربي في وضعية صعبة تاريخيا، وليحقق ذاته عليه أن يتجاوز تاريخه الشعري العربي، وهي مسألة صعبة جدا، وإشكالية حقيقية؛ كيف يمكن تجاوز الذات العربية؟ وكيف يمكن أن يكون الشعر المغربي محليا؟ ما هي المكونات التي تسمح له بخوض المخاطرة والمغامرة في آن؟ هل يمكن للغة العربية أن تسعفه في ذلك؟ هل يمكن الاشتغال على البناء العمودي للقصيدة العربية؟ هل يمكن للموضوعات والأغراض أن تسعفه هي الأخرى؟

لذلك بدا الشعر المغربي في بداياته، ومن خلال المعارضات والنقائض الشعرية أن الشاعر المغربي كان يعاني من عقدة المشرق، من عقدة الزمن، والسبق التاريخي، والانبهار بالأعلام والقصائد العصماء التي تمثل النموذج والمثال والقدوة. ويستشف من القصائد المعارضة شعريا، وحتى الاقتباس والتضمين، أربعة مستويات، نوردها باختزال كالتالي:

+ احتذاء النموذج الأعلى والمثل، من أجل المباهاة أو الإجازة.

+ التفوق بالإجادة في اللفظ والمعنى والصورة، والتراكيب...

+ الاعتراف بالسبق الشعري وابتكار المعاني والتراكيب والصور.

+ مماثلة القصيدة الأصل في المقومات الأساس: البحر، والغرض.

ومفهوم المعارضة الشعرية متضمن للصراع المرير الذي عاشه الشاعر المغربي بين الاعتراف بالتاريخ الشعري العربي، وبين إبراز الخصوصية الشعرية المغربية. والواقع أن الشعر المغربي في البدايات لم يحاصره فقط الشعر العربي في المشرق، بل وجد نفسه في موقف مشابه مع الشعر الأندلسي.

3/ حتى لا يأخذنا الطابع التأريخي، وملاحقة مسار تطور القصيدة المغربية، وليس هذا طموحنا، نتساءل: هل تجاوز الشعر المغربي المعاصر الإشكالية؟ وهل استطاع تحقيق ذاته شعريا؟

لقد تهيأت شروط تاريخية، وسياسية وثقافية وحضارية عالمية، كانت السبب في تجاوز إشكالية النموذج العربي، ومن تلك الشروط التاريخية، الاتصال المباشر بالحضارات الفتية، حينها، والتي طورت آدابها مستفيدة من الموروث الثقافي والفكري والحضاري العربي، وقامت بدورها بطمسه ومحوه وصهره في ذاتها، لتصبغ به كل إنتاجها وتتبناه، ثم تضيف إليه من خصائصها.

كذلك فعل الشاعر المغربي المعاصر، فبعد احتكاكه بالتجربة الشعرية الغربية، قام بالاستفادة منها وبصهرها في شعرية عربية حديثة لا ترتبط بالقديم لا من حيث الرؤية الشعرية، أو الموضوعات التي عوضت الأغراض التقليدية، واستبدلت الشعرية المغربية الوزن بالإيقاع، والبحور المركبة بالبحور البسيطة، إلى أن تخلت تماما عن كل القيود الخارجية.

ومن أهم المراحل الشعرية المغربية الحديثة وعيا بضرورة التميز المحلي، تجربة مجلة "الثقافة الجديدة"، ولولا توقيفها لاستطاعت أن تشكل تيارا شعريا مغربيا مميزا من حيث موضوعاته المحلية المرتبطة بالقضايا السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية التي أبانت عن تفاعل الشاعر المغربي إيجابا مع محيطه المحلي، ومن حيث الرسوم والأشكال الهندسية التي ميزها الخط المغربي، وهكذا دواليك.

4/ إن التجربة الشعرية المغربية المعاصرة قد قامت على أنقاض تجارب أخرى كانت لها مصدرا، واستمرت معها في التكون والنشوء والتطور. وبالرغم من تميز الصوت الشعري المغربي اليوم إلا أننا يمكن أن نتلمس صدى أصوات شعرية دفينة معلنة مرة، ومضمنة أخرى. وهذا ديدن كل التجارب الشعرية في العالم، فلا يوجد، مهما اختلفت التجارب الشعرية، أن تكون القصيدة خالصة، بدون مصدر سوى الإلهام، والوحي، وما يأتي به الشاعر من وادي عبقر.

1.4/ **عتبات النص؛ المصادر الذاتية والنصية:**

والمظهر الأول لحضور المصادر (النص الأصلي) في النص المحدث، يتمثل في صور مختلفة، ومنها: العناوين، حيث تتضمن العناوين الاسم العلم، أو الإحالة على قصيدة ذائعة

الصيت...ومنها النص الموازي الذي يضعه الشاعر المغربي المحدث مدخلا، أو استهلالا للقصيدة والنص الشعري، والنصوص الموازية تحمل دلالات وأبعادا متنوعة حسب تنوع المصدر. ومنها كذلك التضمين، حيث تحضر النصوص الأصلية في المتن الشعري، وبصور مختلفة ومتنوعة أيضا، مثل الحضور التام في هيأة نص منسوخ، أو تحضر في النص المحدث بصورة جزئية وغير كاملة أو مشوهة، في هيأة النص الممسوخ، أو حتى حضور النص الأصلي كفكرة مهيمنة تشمل النص الشعري المحدث.

وهنا يمكن التمثيل ببعض النصوص الشعرية المغربية المحدثة، لتقديم عينات عامة من الظاهرة الأولى الخاصة بالمصادر الذاتية والنصية للقصيدة المغربية المعاصرة:

1.1.4/ حامل المرآة...: صلاح بوسريف. دار الثقافة. ط 1. 2006م.

صلاح بوسريف في ديوانه "حامل المرآة" تعامل مع النصوص الأصلية الحاضرة في النص من منطلق التمثل وليس التضمين الصريح، فجاءت نصوص العتبة الاستهلالية مؤطرة ومضيئة في آن لعتمة النص، أي مضيئة لدلالاته المتخفية وراء الاشتغال المتأني على فضاء القصيدة الشعرية، والعناية الكبيرة بتوزيع النص من أجل تفجير دلالات كامنة لم تستطع قولها الكلمات منتظمة مرصوفة إلى بعضها. ولعل في لفظ "المرآة" ما يدل على حضور نصوص أصلية دون غيرها في النص المحدث. وبتحديد اسم العلم في ديوان بوسريف يمكننا الفصل بين البعد الذاتي في النص الشعري والمرجع الثقافي الذي يسنده ويقويه.

أ/ العنوان:

من اسم العلم الذي ورد في عناوين القصائد أو مشاهدها وأجزائها الداخلية عن صلاح بوسريف نجد:

+ سقراط / فيلسوف يوناني قديم.

+ طرفة بن العبد/ شاعر جاهلي.

+ بشار بن برد/ شاعر عباسي.

+ الحلاج/ متصوف.

+ السهروردي/ متصوف.

هذه الأسماء تحدد كما سلف الذكر الأبعاد التي تفاعلت معها القصيدة واستلهمت منها معانيها وصورها، إن حضور الاسم العلم، وتحديد صفاته ومهامه ضمن مجال محدد يدل على نوع الوعي ونوع الثقافة التي ينهل منها الشاعر وبالتالي النص الشعري المحدث.

ب/ الاستهلال:

أما نصوص الاستهلال عند بوسريف فهي تحدد أكثر ميل الشاعر إلى القول الحكمي، الخبير بتجربة الإنسان الظاهرة والباطنية، وهي نصوص عتيقة يروم النص المحدث منها إثارة انتباه الإنسان المعاصر لشيء اسمه الذات، أو الكينونة، أو الهوية، ويروم النص منها أيضا تشذيب القول الشعري وتخليصه حتى يشف ويبلغ مبالغ الحكمة، وكأني بالشاعر لا يرى الشعر إلا في قول حكيم، في قول الحكمة، وكأنها منتهى القول وغاية الشعر. ومن النصوص الأصلية التي وردت في ديوان بوسريف، في صورة عتبة استهلال، كنص مواز للنص الشعري المحدث، أو كاستشهاد تضمنه المتن:

+ إنجيل بابل.

+ كتاب تاو.

+ التوراة.

+ هكذا تكلم زرادشت/ نيتشه.

+ الشاهنامه.

+ مسخ الكائنات/ أوفيد.

ويورد صلاح بوسريف أسماء أعلام تحدد أكثر مصادره التي يمتح منها الشعر في صورة تفاعل أو في نسخ للنص الأصلي، ومنها إضافة لما ورد: يسوع، الغزالي، بيلاطس، أوطيفرون، ابن مقلة، الخريمي.

2.1.4/ القربان والملكة: نور الدين الزويتني. منشورات وزارة الثقافة. ط 1. 2007م.

نور الدين الزويتني لا يختلف عن الشاعرين قبله في اعتماده استراتيجية الإفصاح عن المرجعية الثقافية والسند النصي للقصيدة التي يكتبها، ويورد عددا من النصوص في صورة عتبات نصية استهلالية، أو يورد الاسم العلم، في الإهداء وهي تقنية تحصر معاني النص الشعري، وتوجه وعي القارئ وترشده. وهذه الظاهرة جديدة على الشعر المغربي الحديث، الذي تجاوز المعارضة الشعرية، ليسقط في التضمين النصي غير الصريح، متخفيا وراء اللعب على الصورة الخارجية للنص الشعري. لكن النص الشعري المحدث قطع مع تلك الأشكال التي كانت، إذا ما ظهرت نتوؤها على سطح القصيدة، تعد عيبا في الشاعر. لأن الشاعر كما أوصى الناقد الراوية بذلك منذ القديم، ينبغي أن يتسلح بالنسيان، بنسيان ما حفظه من نصوص أصيلة وأصلية. بينما الشاعر المحدث فعليه أن يبرز ثقافته التي نهل منها، والتي شكلت رؤيته الشعرية، وذائقته أيضا. وما يضيفه نور الدين الزويتني إلى التجربتين

السابقتين، ثقافته الشعرية الأنجلوساكسونية، التي تبرزها نصوص قصيدته "عتبات" ومن خلال الإهداء، وهي كما يلي:

+ إلى جيمس جويس.

+ مرثاة إدغار آلن بو.

+ إلى روح الشاعر الإنجليزي ثوماس تشاترتن.

+ إلى روح الشاعر الإيرلندي جيمس مانغان.

ولا يرد من القدماء سوى قول لجلال الدين الرومي في الصفحة الخامسة، وشطر خاطئ من معلقة امرئ القيس، يقول فيه: "أفاطم مهلا بعد هذا التدلل"، والصواب "بعض" هذا التدلل.

3.1.4/ قليلا أكثر: محمد بنطلحة. شعر. دار الثقافة. ط 1. 2007م.

الشاعر محمد بنطلحة تعامل مع النص الأصلي من منطلق مختلف وأشد تعقيدا، لأن أغلب النصوص سواء التي وردت كاسم علم يحيل على مجالات مختلفة من المعرفة، أو النصوص المتخللة للمتن الشعري صراحة، أو تلك، وهي كثيرة، التي صهرت النص الأصل في بوتقة النص المحدث حتى أصبحا واحدا، وهنا صعوبة الفصل بين النص الأصل والنص المحدث. وهذه غاية التفاعل النصي، والقيمة التي تحدث عنها علي عبد الواحد وافي سابقا عند اليونان عندما اعتبر الأدب اليوناني يونانيا لحما ودما. ولم يتوان الشاعر محمد بنطلحة في استعمال الحروف اللاتينية: فرنسية وإنجليزية في المتن الشعري، والإحالة كذلك على المفردات المستحدثة التي حفل بها المعجم التقني الجديد. الأهم أن بنطلحة تعامل معها كجزءٍ لا يتجزأ من الكتابة العربية، وليست عنصرا خارجا عنها ومناقضا لها. فعندما تعبر

اللفظة اللاتينية عن المعنى في نفس الشاعر يستعملها دون حاجة إلى البحث عن مرادفاتها في المعجم العربي. وهذه ميزة أخرى من ميزات حضور النص الأصلي (المصدر) في النص المحدث.

إن استثمار الشاعر المغربي المعاصر لاسم العلم، وعتبات الاستهلال، أو النص المتخلل، والموازي، أو التضمين النصي الصريح في القصيدة المعاصرة يبرهن على غنى التجربة، وعلى شعرية جديدة منفتحة على الثقافة العالمية، وعلى الموروث الشعري العالمي، وعلى قدرة الشاعر المغربي على التفاعل مع الشعر العالمي، وتدل على قدرة القصيدة المغربية المعاصرة على التشكل من أجساد شعرية مختلفة، وقادرة على احتواء كل الشعريات الممكنة. وهذه الخصوبة تتمثل في قدرة امتصاص القصيدة المغربية لكل التجارب السابقة عليها، والمجايلة لها عربيا وفي الغرب.

لم يعد الاعتراف بالمصدر الشعري: النص الثقافي أو الخارجي الوقائعي مظهرا من مظاهر النقص في القصيدة المغربية، والعربية، والعالمية، بل أصبح يدل على غناها وثرائها شرط التوظيف السليم والاستعمال الخلاق. كما أن القصيدة التي تستلهم ذاتية الشاعر لم تعد، دون انفتاحها على محيطها أو على المعرفة الكونية السابقة والمجايلة لها، قادرة على حمل معرفة نفعية، أي إذا لم تعد قادرة على إنتاج معرفة شعرية بالذات والعالم والمحيط، ومعرفة نظرية تطور النوع الشعري وتحفر مساره في زمن عسير تحياه القصيدة اليوم، وباقي أشكال التعبير الأدبي، معرفة شعرية قادرة على التشكل والتوحد رغم التنوع والاختلاف من أجل مقاومة وضعيتها الحالية أمام اكتساح الصورة في عالم السوق والتقنية.

2.4/ التأمل الذاتي، والمرجعية الخارجية والنصية:

تبين أن المرجعية الداخلية النصية والثقافية تحتمل مظهرين متناقضين: المظهر الأول باد في العناوين، والنصوص الموازية، والنصوص المضمنة في المتن الشعري، والهوامش، والإحالات المفسرة والتوضيحية، والتي ظهرت بصورة جيدة عند الشاعر إدريس الملياني في ديوانه "زهرة الثلج" كما سلف الذكر. والمظهر الثاني يعلن عن صعوبة وتعقيد في اكتشاف النصوص الأصلية الثاوية في النص المحدث، وهو ما يدل على عدم التفاعل والإيهام بالبعد الواحد للنص، حيث يخفي الشاعر مصادره ومراجعه الثقافية التي يعتمد عليها وينتسب إليها.

وليست المرجعية الداخلية النصية والثقافية هي المعيار الوحيد للبرهنة على تفاعل النصوص المحدثة مع النصوص الأصلية، بل هناك المرجعية النصية والخارجية. والمرجعية الخارجية ترتبط بالمحفزات الشعرية المتمثلة في الأحداث والوقائع خارج النص الشعري، لكنها البؤرة، والنواة المولدة للتدفق الشعري. وفي هذا المجال يمكن الاستشهاد بالعديد من الدواوين الشعرية المغربية التي صدرت في عقد السبعينيات والثمانينيات من القرن المنصرم. ومن الدواوين الحديثة الصدور أختار الاستشهاد من ديوان أحمد بنميمون.

1.2.4/ **مباهج ممكنة: أحمد بنميمون. شعر. مطبعة القرويين. ط 1. 2008م.**

عند أحمد بنميمون نجد المرجعية الخارجية حاضرة بقوة كحافز قوي لتناسل النص الشعري، وكمصدر للقول الشعري. ويمكن تقسيم المرجعية الخارجية في الديوان إلى:

+ الحادث السياسي الوطني والمحلي.

+ الحادث السياسي القومي والعالمي.

+ الحادث الذاتي والشخصي.

+ التأمل في الذات والوجود.

من الأحداث السياسية الوطنية والمحلية ما نجده في قصيدة "الشهداء" عندما يستدعي الشاعر شهداء الوطن، والقضية، من أمثال "المهدي بن بركة" حيث يقول:

"من موتنا نهضوا فكانوا أنجما

في نبضنا انتشرت شظايا أفئدة

وعلى مدار موحش رحلوا تقودهم رؤىً

هطلت بأحلامٍ ترفرف واعده"

إلى أن يقول:

"صَحْوَةَ شاهِدٍ في صرخة المهدي قبل

النفي أيقظ في الدواخل دفقة الإصرار

عبأها وأبصر في الشهادة مولده". ص (9).

مثل هذه الحوافز الخارج نصية تعد مرجعا قويا للقصيدة المغربية المعاصرة، ويمكن أن نضيف للقصيدة السالفة، القصيدة التالية الموسومة "زمان تازمامرت" التي تعد الجملة الافتتاحية مصدر تدفق النص الشعري المحدث، والجملة الإطار التي تحدد الفضاء الشعري المحدث، يقول الشاعر:" تهاوى، من يصدق؟ ما به من سود ردهات...". ص (12). إنها الجملة النبع والنواة، أي الجملة المصدر والتي تعتمد على حادث سياسي خارج نصي وطني.

ومن نماذج الحادث المرجعي السياسي الخارجي القومي، ما نجده في قصيدة "ديستوبيا"، وفي قصيدة "مفاتيح" ينفتح الشاعر على النتائج المدمرة للحادثة الخارجية، حيث الهوة مفتوحٌ فاها على التيه والضياع، والألم والخراب، يقول النص الشعري مستلهما حس الضجر:

"...

أشعلني

يا غسق التاريخ

لأكشف في ما تسكت عنه، ولا تخفيه

أجداثا تثوي في سرد مقدور

دمويته شفتْ حتى لا تنطق عن أي حسابٍ

أمم تجثو،تسحقها قبل غروب القرن الحالي

أوصاب كبائر مخلوقات نزلت

من بين ترائب مكرك، من أصلاب

نفت الإنسان من الأرض، لتطبق أيدي الغاب

كمائنَ تحصي قبل القتل النبضَ،

وتفتح بوابات القرن القادم

أجراس الدفن

على تنويعات غرابْ...". ص (82.81).

يتخذ الشاعر من حالة الرعب التي نشرتها عمليات إرهابية، غير معتبرة للإنسان كقيمة وكوجود، وكينونة فارضة عليه بالتخويف والعنف آراءها وخياراتها.

ومن الأحداث الشخصية التي تكون مصدرا خارجيا للنص، نقدم هنا نموذج رثاء الوالد. فموت قريب أو حبيب يكون حافزا ومصدرا لولادة قصيدة شعرية، وعندما نتحدث عن هذه العوامل الخارجية معزولة فإننا لا ننفي أنها تتضمن في عمقها وفي ثناياها لغة وأسلوبا وصورا شعرية مصدرا شعريا لنصوص سابقة، تتمثل في التاريخ الشعري لقصيدة الرثاء العربية وغير العربية: كالحديث عن الألم الذي يخلفه الفقدان، ومساءلة الوجود من خلال الحادث الشخصي، الشعور بالضجر، وذكر مناقب الهالك، وهكذا دواليك.

في قصيدة "نوبة انصرافٍ من مقام الفقدان الكبير"، مهداة إلى روح والد الشاعر (على روح أبي)، نجد التصورات الثابتة المؤطرة للرثاء في القصيدة العربية والغربية، حاضرة بقوة في العنوان كعتبة ومفتتح ونص مواز في كثير من الأحيان للنص المحدث. والجمل الاستهلالية تنحو الاتجاه ذاته لتؤكد على الفقدان والإحساس بالأم، يقول النص الشعري:

"للفردوس سبيل

مغرقة في الآلامْ

خضتُ عباب المحجوب بها،

في ليل بكائي،

عن عيني،

وبأستار المرئيات جميعا...عني

كنت أصارع أبوابا من أسئلة تمضي

بي في أسر الدهشة حتى يأخذني مجهول البعد

من عين حضوري حتى رحلة بعضي عن بعضي

في وعي مشبوب أوجد أم في فقدان الوجد؟..." ص (72).

وتتمثل أهمية الحادثة الشخصية الخارجية في تحويل مسار الشاعر، ومسار تجربته الشعرية التي تتوحد والأنساب الشعرية التي يوحدها الشعر الموزون، والجملة الشعرية المسكوكة، والحس الفاجع بالزمن المغربي، وهموم الذات، تحويلها إلى النظر في الذات وتأمل وضعيتها في وجود معقد متحول عابث لا يعبا إلا بمهمته الكبرى: التقدم نحو الأمام، وتجريد الإنسان القوي الفتي من قوته وفتوته، وإجباره على مساءلة ضعفه وهشاشة وجوده. لذلك نجد العديد من القصائد الشعرية في ديوان "مباهج ممكنة" لأحمد بنميمون قد مالت إلى مساءلة الذات، وتاريخها، وما أنجزته وآمنت به من قبل، هل ما يزال الزمن قابعا بين يدي الشاعر؟ وما السر في تبدل الأحوال؟ لتدخل القصيدة في شجرة أنساب أخرى كبيرة متفرعة الأغصان وارفة الظلال، هي شجرة أنساب الشعر الصوفي، الشعر المتأمل في الوجود وحقيقته الجوهرية، وفي الذات وهشاشتها.

ومن أنساب هذه الشجرة المغربية يمكن الحديث عن عبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني، وأمينة المريني، وغيرهم. وأضع هنا نموذجا واحدا من قصيدة "مكابدات على الحافة"، يقول:

"إذا ضاقت بك الدنيا، فأين تسيرُ،

والآفاق مغلقة، وموج الرعب عالٍ

والعباب متاهة ورؤى تهب بجحفل ملأت حوافره احمرارا

كل روعك؟

هذه عيني ترى من مات حتف الأنف،

أو ذاك الذي لم تتحد أجزاؤه حيا،

وقد أمسى يؤجج موته الأوهامَ في طرقات آتٍ، قد مضى فيها،

ليغمض عاجزا عينا،

ويهوي، جن منكفئا، يعود إلى طفولته...". ص (93).

وشفافية اللغة وسمو ألفاظها سمة من سمات القصيدة المتأملة في الذات والوجود، كما يبدو في المجتزأ.

2.2.4/ صباح لا يعني أحدا: محمد حجي محمد. شعر. منشورات آنفو برانت. ط 1. 2007م.

في إطار التأمل الذاتي الذي اعتمدنا فكرته الأساس مصدرا لتوليد النص الشعري، وتحديدِ فضاء القصيدة وأبعادِها الفكرية والشعرية الجمالية، واللغوية، سأبين من خلال بعض النماذج التمثيلية، مهيمنة يمكن اعتبارها نواة في نسج النص الشعري، ليس القصيدة الشعرية الواحدة والمستقلة، بل مجموع قصائد الديوان الشعري. وتلكم المهيمنة هي، ما سأسميه، **شعرية الضجر**.

أهم ركائز شعرية الضجر عند محمد حجي محمد، ما يلي: الفراغ، والتعب، والكسل، والعمل (الوظيفة)، ثم المدينة. يقول الشاعر في نص "نوستالجيا" متحدثا عن المدينة التي لا

تعرف من المدنية غير الاسم، بينما ترفل في البداوة، مما يبث التعب والضجر في نفس الشاعر:

"وأخيرا

أنت متعب

من بداوة هذه المدينة:

يا شيخ الحكمة

في غير بلدة اليونان." ص (9).

إلى أن يقول صراحة، في النص الشعري نفسه:

"وحده الضجر

جديدا ظل

ولامعا؛

كأنه غادر لتوه ورقة ألمنيوم

أو

واجهة متجر

في العاصمة." ص (13).

ويرد الحديث عن الضجر في قصيدة "أنت والفراغ وبنادق الضجر"، في قوله:

"مرة أخرى

تحاصرك البيوت

بالفراغ

وبنادق الضجرْ." ص (43).

ويتابع واصفا الحالة اليائسة التي تبعثها المدينة الفارغة في نفسه، وهو ما يبرهن على صراع داخلي يعيشه الشاعر بينه وبين المكان، وأهله، ويدل كذلك على نوسطالجيا دفينة ومدمرة للذات، هي في نهاية الأمر المصدر الداخلي والبؤرة المولدة للقصيدة، وهو ما يمكن اعتباره مؤشرا على وجود حس جماعي لدى جيل بكامله، بل لدى مرحلة برمتها تضم مختلف الأجيال وهي تصارع التحول الطارئ، وتحاول أن تفهم ما حدث، وكيف تبدلت الأحوال، وهو ما وقفنا عند بعض مظاهره في ديوان "مباهج ممكنة"، ونجده عند غيره من شعراء المرحلة في اللغة العربية من المغرب وغير المغرب، يقول الشاعر:

"مرة أخرى

نهارك

قائظ

أيتها المدينة

والموتى في المقاهي كعادتهم

يشتمون العالم

بكلمات

لا نبل فيها..." ص (45).

إلى أن يقول:

"ولأنك قاسية

على العنادل،

منحازة كما دائما

إلى طابور الموتى،

أناشدك شيئا من الملائكة

أيتها المدينة

العادلة

في توزيع اليأس

على الشعراء." ص (47).

هذه نظرة موجزة على منبع الإحساس بالضجر عند الشاعر، وإشارة إلى أحد المصادر الجوهرية لتوليد النص الشعري، الكامن في فكرة التأمل الذاتي، أو مساءلة الذات، والصراع الداخلي بين الوضعية القائمة والممكن الذي يحلم به الشاعر. إي أن المصدر الأساس للقصيدة الشعرية لم يعد نصًا صريحا أو ضمنيا، ولا الخارج الواقعي المادي المحسوس، بل شعرية القصيدة تتأسس في داخل الشاعر، ومن خلال صراع داخلي، مجرد إحساس باللاجدوى، والنظرة السالبة للحياة وقد تحولت فيها وضعية الشعر والشاعر معا وتراجعت، وكأنه يطرد من جديد من المدينة التي لم تعد في حاجة إلى الشعراء: مدينة الضجر.

ويظهر الضجر بصور مختلفة كما في ديوان "إبرة الوجود/ 2008م" لعبد الله زريقة، من خلال اعتماد لفظ الموت والوجود مصدرين لبناء القصيدة، وفي ديوان "فراشة من هيدروجين/ 2008م" لمبارك وساط عن دار النهضة العربية، حيث تصبح لفظة مقهى، ونافذة، وخمر اللحمة التي تشد النصوص الشعرية في الديوان، وعبرهما يتم التعبير عن حالة من الضجر السعيد، وهو ضجر مختلف عنه في ديوان محمد حجي محمد، وبصورة واضحة في ديوان "ضجر الموتى/ 2007م" لسعيد الباز، عن منشورات وزارة الثقافة المغربية.

7// الشعر المغربي وقضايا النشر

1/ الشعر المغربي جغرافيا.

يتحدد الشعر المغربي جغرافيا وضمن السياق الثقافي واللغوي والتاريخي الذي أنتجه. بمعنى أنه لبنة من صرح الشعر العربي في المشرق وشبه الجزيرة العربية، منبته وأصله الجاهلي الذي وصلنا. والمغرب العربي أو شمال إفريقيا حيث نما واكتسب خصائصه المميزة والأندلس التي جعل منها المغاربة عدوةً ثانية وإقليما من أقاليم المغرب الأقصى فترة من التاريخ.

هذا التحديد الجغرافي نرى لزوم إدراجه هنا لمعرفة الأسس التي نشأ عليها الشعر المغربي. وحتى نتعرف على خصائصه. ونتعرف كذلك على حاجته اليوم إلى خلق خصوصيته انطلاقا من الموقع الجغرافي ذاته. ثم الحدود السياسية التي نتجت بعد الحملة الاستعمارية وانقسام الجغرافيا العربية الإسلامية لا إلى هضاب وجبال وسهول وخلجان ومضايق وصحراء وأنهار بل إلى كيانات قُطْرِيَّةٍ روحها ضاربة في العروبة لكن فروعها تتلون حسب البيئة التي نشأت فيها. تماما كالإنسان. وهو مصدر الشعر وقائله. والتحديد الجغرافي معطى من المعطيات التي تحدد الأبعاد المعرفية للشعر المغربي. فهناك علامات دالة، وأساليب لغوية واستعارات وكنايات ومجازات متصلة من حيث الوظيفة الشعرية ودلالة القول بالمجال الجغرافي.

للشعر المغربي خصوصياته الإبداعية وإن كان متواشج العلاقات مع الشعر العربي في الأقطار العربية الأخرى التي تتلون هي ذاتها بخصوصياتها الجغرافية والسياسية. وهذا ما حذا بمؤرخ للأدب المغربي في العربية بكتابةِ مصنفٍ هام ومرجع أساسي نعتبره المحدد الأصل للشعر المغربي. وأقصد مصنَّفَ **عبد الله كنون "النبوغ في الأدب المغربي"**. والكتاب وإن كان يسرد مراحل تاريخية متعاقبة فإنه في الآن ذاته خزانة احتوت على إبداعات متنوعة لها ملامحها. وهذا المصنف الهام يسمح لنا بالتأريخ للأدب المغربي الحديث والمعاصر. وهو ما اجتهد عدد من الشعراء ونقاد الشعر في توضيحه وتمحيصه، من أمثال **الحسن اليوسي والمختار السوسي وعباس الجراري ثم نجيب العوفي وإدريس الناقوري وإبراهيم السولامي وعبد الله راجع ومحمد بنيس** تمثيلا لا حصرا.

2/ الشعر المغربي الراهن.

والشعر المغربي الراهن هو ما يحتاج إلى وقفات للجرد والتمحيص والتحليل والتدقيق على الرغم من صعوبة ذلك. لأن الشعر المغربي الراهن يمتاز بخاصية **المجايلة**. وبخاصية **التنوع**. وبخاصية **التحول**. وهي خصائص عامة تندرج ضمنها أصناف عديدة من الشعر والشعراء.

يختلف الشعر الراهن عن الشعر الحديث والمعاصر كونه لم يستقر بعد على ملمح موحد أو ملامح محددة. بل هو في طور النمو وفي حال من النشوء والارتقاء. كما أن الشعر الراهن متعدد الاتجاهات والمشارب ومقاصده لا يحدُّها هدف معين أو غاية عليا كما كان الحال في الشعر الحديث إبان الهيمنة الاستعمارية. ووقت نشوء الحركة المقاوِمَةِ للاستعمار. وإيقاظ الهمم وتحفيز النفوس وتحبيب الحرية والتضحية إليها. أو كما كان الحال في الشعر المعاصر حيث توحد الشعراء حول بناء المغرب المعاصر، وحول شعر التفعيلة الحر

ولم يخرجوا عنه إلا بحثا عن فضاءات أكثر رحابة معبرين عن المرجع الثقافي الجديد المتمثل في الغرب التقدمي والثقافي والعلمي.

إن الشعر الحديث والشعر المعاصر توحدا في كونهما حصرا الإطارات المعرفية والمرجعيات الثقافية، وحددا الغايات القصوى والدنيا التي يرومان الوصول إليها. بينما اختار الشعر الراهن الشتات والتوحد ضمن المتعدد والمختلف. والسبب أن أفقا الشعراء في الستينيات وفي السبعينيات من القرن الماضي كانا محددين. الأول بالحدث التاريخي والسياسي (=الاستعمار الفرنسي). والثاني بالحدث الفكري والاجتماعي (=الإيديولوجيا والعلوم الإنسانية الحديثة). أما أفق الشعراء في الوقت الراهن فلا حدَّ له. خاصة أن الشاعر اليوم يقع تحت طائل التعدد في الوسائط، وفي ظل القوة الاقتصادية، وفي رحمة الإنتاج الرقمي ووفرة المعلومات وغياب اليقينيات الكبرى، وهيمنة القطب الواحد. وتلاشي سحر الإيديولوجيا. ووقوفه في الخلاء وتحت سماء عارية وأرض متحركة وبلا سند واضح.

إن الشعر اليوم وبالأمس كان وما يزال ديوان العربية –إلى جانب الرواية والقصة القصيرة والمسرحية– به مخزونها المعرفي والثقافي وأفقها المنشود. وفيه مشاعرها وأحاسيسها. الشعر مستوى من مستويات الإدراك. هذا ما أدركه بعض الفلاسفة في الغرب الحديث بل خصوه بالدرس وبالتحليل وخرجوا منه بتصورات سندت أنساقهم المعرفية ودعمت مفاهيمهم الفلسفية من أمثال **نيتشه وهايدجر**. وقد كان الشعر مادة معرفية كذلك لجل المقاربات النفسانية والاجتماعية. كما كان مادة سياسية تحريضية.

والشعر المغربي الراهن ديوان صريح يفصح عن الأوضاع الثقافية والسياسية. ويفصح عن الهواجس التي تتملك الإنسان البسيط والمثقف في آن حيال ما يقع في الذات والفكر والمجتمع والعالم. والشعر سؤال كبيرٌ حول الوجود والمصير والهوية المغربية. يعبر عن كل ذلك في محتوياته وفي صيغه.

لكن كيف تم الاهتمام بذلك الشعر؟ وما هي الخطوات التي اتخذت لتعطي الشعر المغربي في وقتنا الراهن الحق في الوجود، وفي التميز، وفي الانتشار؟

3/ حركة النشر وقضاياه:

رغم أهمية الشعر –والإنتاج الفكري والإبداعي عموما– في المرحلة الراهنة فإنه ما يزال يتخبط في العديد من القضايا والمشاكل الكبرى والجذرية. ومن أهم تلك المشاكل الأسس التي يقوم عليها الانتشار، ودواعي التثقيف، وتهذيب الذوق الحسي والجمالي للمواطن المغربي المعاصر.

لقد كانت القبائل قديما تقيم الولائم عندما يولد فيها شاعر. وكان الشاعر لسان حال القبيلة. أي أن القبيلة كلها توجد فيه. لكن اليوم تعدد الشعراء وتفرقت دماؤهم على القبائل. وتوسد الكثير منهم عتبات الأبواب. كما وصفهم الصولي في كتابه "أخبار الشعر والشعراء".

إنها اللحظة العربية التي بات فيها الشاعر عبئا على المجتمع. وإنها الحالة التي يعيشها الشعراء اليوم. ورغم غياب البنيات الأساس لإنتاج شعر جوهري وإنساني وشديد الخصوصية والمحلية. فإن هناك جهودا محمودة للعديد من الجهات. حكومية أو فردية أو جمعيات من المجتمع المدني.

من تلك الجهود ما تقدمه وزارة الثقافة المغربية متمثلا في "دعم الكتاب" من أجل أهداف حددتها في "قرار إعانات مالية لدعم نشر الكتاب". ومستندنا ومرجعنا فيما

سنورده الموقع الإلكتروني للوزارة. وهي مبادرة تنم عن حسن النية وعن المكاشفة والشفافية. لكن ذلك أيضا يمكننا من إبداء الملاحظة بخصوص سبل تصريف الدعم، وإبداء الموقف من بعض الناشرين المنتهزين للفرص، والذين لا يلقون بالا للثقافة المحلية.

إذا رجعنا إلى الكتب المدعومة نجد أن حظ الشعر ليس قليلا كما يتبادر إلى الذهن. ففي سلسلة "العمال الكاملة" حصة الشعر 3/8 (ثلاثة من ثمانية)، وهي تكاد تقارب النص. فقد نشرت الوزارة المعنية الأعمال الشعرية الكاملة لعبد الكريم الطبال في جزأين سنة 2000م. ولمحمد الميموني أعماله الكاملة في جزأين كذلك سنة 2002م. وللمهدي أخريف الأعمال الكاملة في جزأين سنة 2003م. في الوقت الذي انفردت الأنواع الأخرى (القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية والخاطرة) بباقي الحصة.

أما الكتاب الأول فكانت حصة الشعر منه قد وصلت 7/15 . أي حوالي نصف المنشورات. وهي دواوين شعرية لكل من: محمد الصالحي، وجمال بدومة، وجمال الموساوي، ووداد بنموسى، وبوجمعة العوفي، وطه عدنان، ولطيفة المسكيني. ومعلوم أن الأعمال الكاملة شملت الكتاب الأوائل والكبار والشيوخ. بينما تتضمن سلسلة الكتاب الأول الكتاب الذين لم يتمكنوا من نشر كتابهم الأول سواء أكانوا شبابا أو كهولا.

لكن سلسلة "الأبحاث" وهي متنوعة فتبين أن حظ الدراسة النقدية في مجال نقد الشعر ضعيفة جدا، وهي بمعدل 3/20. أي أنها أدنى من ربع الكتب المنشورة. وهي: الرايس الحاج محمد الدمسيري (قصائد أمازيغية مختارة)، وديوان الشعر المغربي التقليدي، وديوان الشعر المغربي الرومانسي.

ولا بد من تقديم هذه الملاحظة، فإذا عاد القارئ إلى جدول الدعم كما قدمته الوزارة على موقعها الشخصي على شبكة الإنترنيت-(بعض السماء لم ندرجها هنا، لكن يمكن العودة إليها في الجدول الذي وضعته الوزارة المعنية مع الغلاف المالي للدعم، واسم المقاولة/دار النشر) - يكتشف إن المنح التي يتم تقديمها لدعم الكتاب تناهز إن لم تكن تفوق في كثير من الأحيان الكلفة التي ينجز بها العمل. والذين طبعوا كتبهم على نفقاتهم الخاصة يمكنهم تعليل ذلك. ومع هذا نجد الكتب غير متوفر، أو أن ثمن النسخة الواحدة مرتفعا، أو أن بعض العناوين لم تر النور حتى الآن. وهذا ما يعطي الكتاب الحق في دعمهم لا دعم الناشرين. وأخص بالتحديد الذين لا يلتزمون بالبنود المحددة في القرار الصادر بالجريدة الرسمية في 2002/09/30م، كما نشرته الوزارة.

ويدعونا هذا إلى الدعوة إلى تشكيل فرق أو لجان نزيهة لتقصي الحقائق، ثم سحب الثقة من الناشرين الذين يغشون الثقافة ويستهينون بالمثقف/الكاتب. ويخلون بالمبادئ السامية التي جاءت من أجلها سياسة دعم الكتاب. كما ينبغي تقييد المادة (12) بالتحديد الزمني الإلزامي، أو إضافة مادة جديدة تجعل المدة لا تتجاوز تسعة أشهر (وهي كافية للتكون والولادة)، أو منح الكتاب حق التصرف في الدعم وفق الشروط المنصوص عليها في القرار المشار إليه.

ومن الكتب الشعرية التي نشرتها الوزارة على نفقتها الخاصة 2/8. أي ربع الأعمال المنشورة. وعموما تبقى مبادرة وزارة الثقافة مهمة في مجال نشر الشعر المغربي والتعريف به والاحتفاء برواده. وأيضا في نقل الشعر الفارسي (محمد اللوزي)، وشعر الملحون، والقصيدة الأمازيغية. وكذلك احتفت بالشعراء من أجيال متلاقحة في كتاب "مسارات: صور شعراء مغاربة" ضمن سلسلة "كتب نفيسة".

4/ شعراء المهجر:

مع ذلك نجد عددا من الشعراء يلتجئون إلى النشر بالمجلات والجرائد في المشرق العربي، والجرائد والمجلات العربية بالخارج (الغرب). وأسباب ذلك متشعبة ومعقدة. فكثير من الشعراء المغاربة –وهذه مفارقة كبرى– تعرفت عليهم في (الخارج) وإن هم لم يغادروا الداخل. تعرفت عليهم في الجرائد المشرقية والمجلات العربية بالغرب، وعلى شبكة الإنترنت، من خلال مواقعهم الشخصية أو من خلال مواقع الشعر العربية.

إنهم شعراء المهجر الجدد، شعراء الألفية الثالثة. يسبحون في العوالم الافتراضية، بعدما يئسوا من السياحة والاستجداء، كما يرد في بياناتهم النارية. وهم كذلك شعراء الشتات بعد أن تفرقت القبائل. ولم تعد تؤويهم غير خيوط العنكبوت الواهنة.

لقد قرأت مثلا قصائد شاعرين يجيدان صياغة الشعر في موقعين إلكترونيين عربيين، هما: عبد الهادي السعيد، ولبكم الكنتاوي. ولم أقرأ لهما في الصحف المغربية. ولعل المشكل ينبني على غياب المجلات المختصة بالشعر. ويعود إلى انحسار اللقاءات الشعرية وتباعد حد التناسي، المهرجانات الشعرية إلا ما ندر.

وهنا يجب العودة إلى الدور الذي يلعبه اتحاد كتاب المغرب، من خلال مبادرتين مهمتين: الأولى تتمثل في نشر الدواوين الشعرية الفائزة بجائزة الشباب. وقد عرفتنا على شعراء جدد مهمين. كما كان لاتحاد كتاب المغرب الفضل في حماية قصائد الشاعر المرحوم أحمد بركات من التلف والضياع بعد موته المفاجئ.

ومن خلال المبادرة التي أنجزها اتحاد كتاب المغرب، مع السفارة الكويتية، قام بنشر عدد مهم من الدواوين الشعرية، وضمن المجموعة شعراء تعرفت عليهم في الملتقى الأول للشعراء والنقاد الشباب بمدينة سلا ثم ضاعت أصواتهم بعد ذلك إلى أن قرأت أسماءهم على دواوينهم ، في المعرض طبعا، لكنني لا أتوفر عليها في مكتبتي الخاصة لنفادها، أعتقد من السوق. وهذا يظهر حاجة المغاربة إلى الكتاب وإلى الشعر.

كما تجلت أهمية الشعر ونشره وترويجه في المبادرة الحسنة التي قام بها اتحاد كتاب المغرب ومعهد سرفانتس بالرباط. من خلال نقل الشعر الإسباني إلى العربية. وهي مبادرة تحتاج إلى مقابلتها، أي ترجمة الشعر المغربي الراهن، ومن أجيال مختلفة، ومشارب متنوعة معرفيا وذوقا، إلى اللغة الإسبانية. مع الانفتاح على تجارب جادة وجيدة في فرنسا اليوم.

ومن الجهات التي قامت بالرفع من مستوى الشعر المغربي "بيت الشعر بالمغرب". فاليوم العالمي للشعر، والمهرجان العالمي للشعر، ومجلة بت الشعر، كل ذلك يضاف إلى رصيد التجربة الشعرية المعاصرة والراهنة بالمغرب.

وقد احتفى بيت الشعر في لقاءاته المصغرة وفي السبت الشعري بالعديد من الشعراء المغاربة من مختلف الأجيال والتجارب واللغات. وقد حضرت عددا من تلك اللقاءات ورأيت كيف يتم تكريم الشعر والشاعر والاحتفاء به، من خلال حسن الإصغاء، والتقديم العاشق، والرسم الدقيق لمسار الشاعر، وأيضا ترجمة أشعار الشعراء المغاربة الذين يكتبون خارج لغتهم الأم، كمصطفي النيسابوري، وبنجلون، وفاطمة شهيد، ممن حضرت الاحتفاء بهم. ورأيت الشاعر متوهجا مرتبكا عندما تقدم له لوحة في إطار يحتفظ بها كذكرى جميلة تدفئ أيامه الباردة الطويلة.

5/ الدواوين الشعرية:

لقد صدرت دواوين شعرية كثيرة خلال بداية الألفية الثالثة. بعضها كما بينا من خلال ما نشرته وزارة الثقافة المغربية على موقعها الشخصي الإلكتروني. ومن خلال مبادرات اتحاد كتاب المغرب، ومن خلال حفاوة بيت الشعر بالمغرب. لكن يبقى دائما الشعراء ليس في المغرب حصرا ولكن في البلاد العربية أشد اختلافا، وأوفر عددا. ولهذا لا بد من ظهور بيانات التذمر، وبيانات تحريك الماء الراكد، وبيانات البيانات،،،والحقيقة أيضا أن المغرب وإلى اليوم ما يزال مغرب الشعراء. أينما وليت وجهك تجدهم. وفيهم كثيرون مجدون، واستطاعوا ترك بصماتهم الخاصة، لكنهم لا يجدون المن يهتم بهم. ولم يتخلص الكثير منهم من حالة الشاعر العربي التقليدي. الشاعر الذي يحمي القبيلة، ويحتفى به. الشاعر اليوم كالمثقف في عصر العولمة والانهيارات الكبرى، صوت بلا صدى. لكنه مزارع يبذر البذور للمستقبل. وأهم مجالات التخصيب اليوم المجهود الشخصي في نشر المعرفة الشعرية، وإفشاء أسرار الشعر في الحياة اليومية للناس، والعزف على أوتار خيوط الشبكة الكونية.

إن المرحلة الشعرية الراهنة هامة جدا، لكنها تحتاج إلى تأقلم الشاعر مع المعطيات الجديدة، وتخلصه من صور الماضي، وموضوعات الماضي. وتحتاج على ترشيد وتوعية مقاولات الكتاب، والخروج بها من التسيير التجاري والإداري إلى التسيير المثقف والمواطن.

عموما تظل رؤيتنا لنشر الشعر بالمغرب متفائلة، لعل التفاؤل يدفع بوتيرة تلقي الشعر، حتى يرتفع منسوبه في سلوك ووعي وأوعية القارئ المغربي الراهن. وكما يتضح مما سلف أن نسبة مساهمة وزارة الثقافة المغربية سواء فيما تدعمه من "كتب" وما نشرته على نفقتها

(الملاحظ أن مجلتي "الثقافة المغربية" و "المناهل" لم تخصصا محورا للشعر المغربي، في الوقت الذي فعلت مجلة "فكر ونقد" ذلك)، تبقى هامة. وكذلك مساهمة اتحاد كتاب المغرب. وبعض الجمعيات التربوية والثقافية من المجتمع المدني. أو المجهود الشخصي والفردي الذي يقوم به الشعراء الجدد، من خلال نشر دواوينهم على نفقاتهم الخاصة، أو بمساعدة بعض المواقع الإلكترونية، والمجلات العربية في المشرق والغرب.

وأظل غير مرتاح لانحسار المهرجانات والملتقيات الشعرية، في الوقت الذي تبدو فيه الملتقيات هامة من أجل خلق صلات رحم بين شتات الأجيال الشعرية. وكذلك إلى غياب الملاحق الثقافية والأدبية، المنفتحة والمستقلة، والمواطنة. وشبه انعدام المجلات الثقافية والشعرية (الأدبية)، وهي من اللبنات الأساس في نشر المعرفة الشعرية، وفي تحريك المياه الراكدة، وفي التعريف بالشعراء المغاربة.

وأقول مع القائلين إن دعم الكِتَابِ يجب أن يُقَنَّنَ أكثر، وأن يدعم الكُتَّابُ لا المقاولات الإدارية والتجارية. لأن دور النشر التي تعرف بالكتاب في الخارج قليلة جدا. بينما الغلاف المالي الذي سجلته الوزارة في جدولها على الموقع الشخصي مقابل كل عمل، يمكنه، إذا سلم للكاتب أن يطبع به كتابا جميلا، ويخضع أيضا للشروط المنصوص عليها. وأن يشترط على الكاتب طبع الكتاب وإخراجه إلى الوجود. ويمكن النظر إلى الجدول ليكتشف القارئ أن عددا من الكتب المدعومة لم تر النور بعد.

8// المعرفة الشعرية

1/ حد الشعر.

يقول ابن رشيق في تعريف الشعر: " الشعر كلام موزون مقفى"[(1)].

لقد شاع هذا التعريف وانتشر. والشعراء ونقاد الشعر وأهل علم العوض في العربية —وفي لغات حية أخرى – يعرفون معنى "موزون مقفى". فالوزن قياس شعري، أو هو "موسيقى الشعر" التي لا تدرك علميا إلاَّ بالبحور الشعرية وقد حددها الخليل بن أحمد الفراهيدي في خمسة عشر بحرا شعريا قبل أن يضيف إليها الأخفش الصغير بحرا جديدا باسم المتدارك. والقافية مصطلح علمي دقيق كذلك في علم العروض ويعني عموما "المتحرك بين ساكنين" في نهاية كل بيت شعري.

أما الكلام فيراد منه القول الشعري أو ما يعرف عندنا اليوم باسم ومفهوم "الخطاب".

لقد دأب النقاد والشعراء المعاصرون على نقض هذا التعريف. وعدَّ تعريفا متجاوزا لأن مفهوم الشعر قد تغير كما تتغير مدارك الناس حسب الشروط الموضوعية والمؤثرات الثقافية والذاتية الخاصة بكل عصر، وبكل فئة اجتماعية. لكن الذي يدفعني إلى العودة إليه صرامته العلمية ودقته. فالناقد القديم لم يكن متذوقا للشعر فقط ولا حافظا له، مقارنا وموازنا بين الشواهد. بل كان الناقد القديم عالِمَ شعرٍ. أي أن النقد الشعري وقتئذ ومنذ الخليل بن أحمد اكتسب أدواته الإجرائية العلمية وابتعد عن التذوق الانفعالي والانطباعي. هذه الصفة هي ما جعل الشعر أحد مستويات الإدراك المعرفي. وجعل الشعر وسيلة

"علمية" أو أحد الوسائط في ذلك الحين التي بها يدرك الوجود الواسع العميق البعيد، وبها يفسَّرُ العالم، وبها يُعَبَّرُ عن الذات بكامل الوضوح والسلاسة. أي أن الشعر كان فعلا ديوان العرب. وكان الشعر علم العرب الذي لا علم بعده. وكان العرب قد ضمنوه معارفهم وعلومهم البسيطة. من ثمة فالشعر لا يختلف من حيث وظيفته المعرفية والعلمية عن الأسطورة بالنسبة للشعوب الأولى كاليونان القديمة والرومان والفراعنة. ولا يختلف عن الحكاية الشعبية والخرافة لدى شعوب بدائية أو شعوب بسيطة العيش. ولا يختلف عن الفلسفة وعن النظريات العلمية التي تفترض ثم تسعى عبر التحليل إلى تأكيد النتائج بواسطة الخصائص والقواعد أو السنن الضابطة والعامة، كما في الرياضيات والفيزياء تمثيلا لا حصرا.

2/ الشعر المغربي.

يتحدد الشعر المغربي جغرافيا وضمن السياق الثقافي واللغوي والتاريخي الذي أنتجه. بمعنى أنه لبنة من صرح الشعر العربي في المشرق وشبه الجزيرة العربية، منبته وأصله الجاهلي الذي وصلنا. والمغرب العربي أو شمال إفريقيا حيث نما واكتسب خصائصه المميزة والأندلس التي جعل منها المغاربة عدوةً ثانية وإقليما من أقاليم المغرب الأقصى.

هذا التحديد الجغرافي نرى لزوم إدراجه هنا حتى نتمكن من تقديم الأسس التي نشأ عليها الشعر المغربي. وحتى نتعرف على خصائصه. ونتعرف كذلك على حاجته اليوم إلى خلق خصوصيته انطلاقا من الموقع الجغرافي ذاته. ثم الحدود السياسية التي نتجت بعد الحملة الاستعمارية وانقسام الجغرافيا العربية الإسلامية لا إلى هضاب وجبال وسهول وخلجان ومضايق وصحراء وأنهار بل إلى كيانات قُطْرِيَّةٍ روحها ضاربة في العروبة لكن فروعها تتلون حسب البيئة التي نشأت فيها. تماما كالإنسان. وهو مصدر الشعر وقائله.

والتحديد الجغرافي معطى من المعطيات التي تحدد الأبعاد المعرفية للشعر المغربي خاصة والعربي عامة. فهناك علامات دالة، وأساليب لغوية واستعارات وكنايات ومجازات متصلة من حيث الوظيفة الشعرية ودلالة القول بالمجال الجغرافي.

إذا فالشعر المغربي له خصوصياته الإبداعية وإن كان متواشج العلاقات مع الشعر العربي في الأقطار العربية الأخرى التي تتلون هي ذاتها بخصوصياتها الجغرافية والسياسية. وهذا ما حذا بمؤرخ للأدب المغربي في العربية بكتابةِ مصنفٍ هام ومرجع أساسي نعتبره المحدد الأصل للشعر المغربي. وأقصد مصنَّفَ **عبد الله كنون "النبوغ في الأدب المغربي"**. والكتاب وإن كان يسرد مراحل تاريخية متعاقبة فإنه في الآن ذاته خزَّانٌ وخزانة احتوت على إبداعات متنوعة لها ملامحها الخاصة التي لا تتنافى مع ما ذهبنا إليه عندما رأينا للأدب المغربي مظهرين: مظهر عام أصيل، ومظهر خاص محليٍّ. وهذا المصنف الهام يسمح لنا بالتأريخ للأدب المغربي الحديث والمعاصر. وهو ما اجتهد عدد من الشعراء ونقاد الشعر في توضيحه وتمحيصه، من أمثال **الحسن اليوسي والمختار السوسي وعباس الجراري ثم نجيب العوفي وإدريس الناقوري وإبراهيم السولامي وعبد الله راجع ومحمد بنيس** تمثيلا لا حصرا.

3/ الشعر المغربي الراهن.

والشعر المغربي الراهن هو ما يحتاج إلى وقفات للجرد والتمحيص والتحليل والتدقيق على الرغم من صعوبة ذلك. لأن الشعر المغربي الراهن يمتاز بخاصية **المجايلة**. وبخاصية **التنوع**. وبخاصية **التحول**. وهي خصائص عامة تندرج ضمنها أصناف عديدة من الشعر والشعراء.

يختلف الشعر الراهن عن الشعر الحديث والمعاصر (والتحديد هنا إجراءٌ نقديٌّ للتمحيص لا غير) كونه لم يستقر بعد على ملمح موحد أو ملامح محددة. بل هو في طور النمو وفي حال من النشوء والارتقاء. كما أن الشعر الراهن متعدد الاتجاهات والمشارب ومقاصده لا يحدُّها هدف معين أو غاية عليا كما كان الحال في الشعر الحديث إبان الهيمنة الاستعمارية. ووقت نشوء الحركة المقاوِمَةِ للاستعمار. وإيقاظ الهمم وتحفيز النفوس وتحبيب الحرية والتضحية إليها. أو كما كان الحال في الشعر المعاصر حيث توحد الشعراء حول بناء المغرب المعاصر، وحول الشعر التفعيلي الحر ولم يخرجوا عنه إلا بحثا عن فضاءات أكثر رحابة معبرين عن المرجع الثقافي الجديد المتمثل في الغرب التقدمي والثقافي والعلمي.

إن الشعر الحديث والشعر المعاصر توحدا في كونهما حصرا الإطارات المعرفية والمرجعيات الثقافية وحددا الغايات القصوى والدنيا التي يرومون الوصول إليها. بينما اختار الشعر الراهن الشتات والتوحد ضمن المتعدد والمختلف. والسبب أن أفق الشعراء في الستينيات وفي السبعينيات من القرن الماضي كانا محددين. الأول بالحدث التاريخي والسياسي (=الاستعمار الفرنسي). والثاني بالحدث الفكري والاجتماعي (=الإيديولوجيا والعلوم الإنسانية الحديثة). أما أفق الشعراء في الوقت الراهن فلا حدَّ له. خاصة أن الشاعر اليوم يقع تحت طائل التعدد في الوسائط، وفي ظل القوة الاقتصادية، وفي رحمة المنتوج الرقمي ووفرة المعلومات وغياب اليقينيات الكبرى، وهيمنة القطب الواحد. وتلاشي سحر الإيديولوجيا. ووقوفه في الخلاء وتحت سماء عارية وأرض متحركة وبلا سند واضح.

إن الشعر اليوم وبالأمس كان وما يزال ديوان العربية. به مخزونها المعرفي والثقافي وأفقها المنشود. وبه مشاعرها وأحاسيسها. الشعر مستوى من مستويات الإدراك. هذا ما أدركه بعض الفلاسفة في الغرب الحديث بل خصوه بالدرس وبالتحليل وخرجوا منه بتصورات سندت أنساقهم المعرفية ودعمت مفاهيمهم الفلسفية من أمثال **نيتشه وهايدجر**. وقد كان الشعر مادة معرفية كذلك لجل المقاربات النفسانية والاجتماعية. كما

كان مادة سياسية تحريضية وتحميسية. وكان ملاذا للعديد من المؤرخين. وما عرضته يثبت أن الشعر ليس وحيا من وادي عبقر. ولا واحة يتفيأ ظلها عاطلون عن العمل. إن الشعر —وهذا ما يجب الانتباه إليه لدى الدارسين العرب ممن يتعاطون للفكر والتحليل السياسي والاجتماعي والنفسي — ينقل المعرفة الإنسانية. والشعر المغربي الراهن ديوان صريح يفصح عن الأوضاع الثقافية والسياسية. ويفصح عن الهواجس التي تتملك الإنسان البسيط والمثقف في آن حيال ما يقع في العالم. والشعر سؤال كبيرٌ حول الوجود والمصير والهوية المغربية. يعبر عن كل ذلك في محتوياته وفي صيغه.

لكن كيف يتجلى ذلك الشعر؟ وما هي الخصائص التي تعطي الشعر المغربي في وقتنا الراهن الحق في الوجود، وفي التميز؟

4/ خصائص الشعر المغربي الراهن.

للشعر المغربي الراهن خصائص جغرافية، وخصائص ثقافية، وخصائص فنية جمالية، وخصائص تاريخية، وخصائص بشرية. وهذه الخصائص تحدد ما وضعناه كمميزات مذهبية لكل حركة شعرية تتعايش فيما بينها في المغرب الراهن، وهي: خاصية **المجايلة**، وخاصية **التنوع**، وخاصية **التحول**.

والخصائص التالية نقترحها كناظمٍ وكنسق فكري يضمن وحدة الشعر المغربي. وكبنية معرفية تحدُّ الأبعاد العامة لكل حركة شعرية على حدة. أما الخصائص والمميزات الثلاث فإنها تصف طبيعة كل تجربة على حدة أيضا.

1.4/ الخصائص الجغرافية.

إن ما نقصده من هذا الاصطلاح والتحديد يتمثل في إنتاج الشعر المغربي والعربي والعالمي لقيمه المحلية واستثماره للمعطيات الخاصة التي قد لا نجدها في المعرفة الشعرية الخاصة بأقاليم أو دول أخرى. من هنا اختلاف الموضوعات الشعرية، واختلاف وتنوع الصيغ. فالمعرفة الشعرية لشعراء الصحراء تختلف عن المعرفة الشعرية لشعراء السهل والمنبسط أو المعرفة الفلاحية الخصبة. وقد برزت هذه القضية بوضوح في الشعر المغربي الذي يعرف تنوعا مناخيا، وتنوعا في التضاريس. كما عرفها أيضا النقد العربي عندما أبرز الاختلاف في غرض الوصف مثلا. فالوصف غرض شعري عربي واسع الانتشار لكن الوصف لدى الشاعر الجاهلي مختلف تماما عن الوصف لدى شعراء الأندلس. فإذا كان الشاعر الجاهلي متصلا اتصالا وثيقا بالصحراء واقتصر وصفه على حيواناتها فإن الشاعر الأندلسيَّ وصف الحقول والبساتين، وخرير الماء، والقدود الهيفاء ...

والشعر المغربي الراهن يتأثر معرفيا، كإنتاج وأداة للإدراك، بمنابت الشعراء. وتكفيني هنا الإشارة إلى خصائص الشعر المغربي الذي تنتجه المنطقة الشرقية من المغرب الراهن، حيث ينحو الشعر منحىً تأصيليا سواء في الموضوعات أو في علاقته بالأوزان الخليلية. أو في حساسيته وأساليبه اللغوية وصوره الشعرية. وبينه وبين الشعر المغربي الذي تنتجه مدينة عملاقة وكوسموبوليتانية **كالدار البيضاء**. حيث يميل الشاعر إلى النثر، ويتخلى في غالب الأحيان عن الأوزان الخليلية باستثناء شاعرين في حدود ما نعلم هما: **إدريس الملياني، ومحمد عنيبة الحمري**. ثم ارتباط عدد من الشعراء في إنتاجهم الشعري المعرفي بالطبقة العاملة الكادحة النازحة من الضواحي والبوادي المجاورة بحثا عن لقمة العيش. كما يرتبط شعراء الدار البيضاء الجدد بالمنتجات الجديدة، وبالمهمل من الأشياء وباليومي. وتكفي الإشارة إلى الديوان الشعري الثاني للراحل **أحمد بركات "ديوان الخسران"** خاصة النصوص القصيرة جدا.

إن الموقع الجغرافي له من التأثير بالغ الأثر حتى أن المعرفة الشعرية تُحَدَّدُ انطلاقا من جغرافية المناطق وخصائصها المناخية والتضاريسية. فالشاعر الجبلي يعبر أفضل عن الجبل من شاعر السفح بل السهل. وشاعر الصحراء يعبِّرُ عن الصحراء أفضل من شاعر الجبل أو السهل. كما أن قيمة الألفاظ ومعانيها تختلف من شاعر إلى آخر، ومن متلق إلى آخر حسب التأثير الجغرافي. فالصحراء في قصائد شعراء الجنوب المغربي غير الصحراء في قصائد شعراء الشمال أو الوسط المغربيين. تقول الشاعرة اللبنانية **أندريه شديد** في هذا السياق:" **الصحراء لا تثيرني، وهي عندي مكان رمزي: مكان عار، قابل لليشكلات، لمراجعة الذات بعيدا عن أي عوائق أرضية أو اجتماعية، مكان انفرادي يمكننا أن نتساءل فيه : من أنا؟ لا تشدني الصحراء، ذلك أني أفضل الأشجار والمدن**". ص(23).

2.4/ الخصائص الثقافية.

كما تؤثر الخصائص الجغرافية في الإنتاج المعرفي الشعري وتركب صوره وتخصص معانيه وتوحد بين شعرائه، تؤثر الخصائص الثقافية في إنتاج المعرفة الشعرية. وهو ما يمكن الوقوف عنده بجلاء اليوم. أي في راهننا الشعري المغربي. فشعراء الستينيات الذين ما يزالون ينتجون الشعر ويؤثرون في الحياة الثقافية وفي مساراتها كالشاعر **محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال ومحمد الحلوي** قبلهما تختلف ثقافتهم وتتأثر بعاملين اثنين: **العامل الثقافي العام، والعامل الثقافي الخاص.**

فالشاعر في الستينيات من القرن الماضي ظل متأثرا بالمرحلة السابقة حيث كان للشعر دور معرفي بارز. وهو ذكر أمجاد الأمة، واستنهاض همة الناس، وكشف مساوئ الاستعمار، وفضح النفوس الخانعة المتعللة بالآمال والأماني الخادعة ... لكنه أيضا شهد استلال المغرب، وجلاء الحماية الفرنسية. وهذه البواعث التاريخية تُعَدُّ البنية الأساس التي قام عليها المناخ الثقافي العام والمشترك بين الشعراء. يضاف إلى ذلك المرجع الثقافي العالم.

وأقصد الحركات الرومانسية. وهذا الأثر يظهر جليا في المجلد الأول من **المجموعة الكاملة** للشاعر **عبد الكريم الطبال**.

أما استمرار الثقافة الأصيلة الضاربة بجذورها أبعد في التاريخ والثقافة المغربيين فإنه يظهر في كتابات محمد الحلوي الذي ما يزال يتابع الكتابة وبالتالي إنتاج المعرفة الشعرية من خلال الوزن الخليلي، والألفاظ الجزلة، والصورة الشعرية القائمة على التشبيه الصريح، والإخلاص للبيت الشعري وكذلك الأغراض الشعرية.

ويقدم **محمد السرغيني** معرفة وثقافة لا تختلف عمَّا قدمه الشاعران السابقان من حيث الروح والنسغ. أقصد طبعا **الحس الصوفي والأجواء الروحانية العالية**. لكن يختلف عنهما في ثقافته الخاصة. فتجربة كل شاعر من الشعراء الثلاثة المذكورين هنا تختلف. فثقافة محمد الحلوي ثقافة "وطنية" وأصيلة تمتاح من الأصول ومن تاريخ المغرب الحديث (ما قبل الاستقلال). وثقافة عبد الكريم الطبال تمتاح من الطبيعة، والحركة الرومانسية المهجرية، العربية، ومن الإحساس الذاتي بالوجود. أي نزول الذات نحو مصيرها والسؤال حول الحياة. مما قاده نحو الأثر الصوفي. و**محمد السرغيني** لقي حظا من المعرفة والعلم الفرنسيين. فأكسبه ذلك تركيبا ذهنيا تجلى في دواوينه.

والخصائص الثقافية من مميزات الشعر المغربي الراهن. فالحركات الثلاث التي وضعتها في هذه الدراسة تنبني على اختلاف المصادر المعرفية لدى الفئات والجماعات والأجيال الشعرية. ويمكن هنا أن أسرد بعض هذه الخصائص في صورتها العامة. ومن خلال ذلك أبرز تنوع الأجيال الشعرية الراهنة.

أول جيل شعري مختلف ومتعايش مع الأجيال اللاحقة عليه جيل تتجذر ثقافته في الموروث الأصيل من الشعر والثقافة الشعرية القائمة على الوزن الخليلي، والغرض الشعري التقليدي (المدح والرثاء والوصف ...). ونمثل له دائما بالشاعر **محمد الحلوي**.

والجيل الثاني تربى في كنف الاستقلال وفي السنوات التي كانت أساس الاستقلال. وهو الجيل الذي تربى أيضا في ظل الحركة الوطنية. وفي ظل نشوء الانتفاضات العربية ضد الهيمنة، كما نشأ في ظل تيارات البعث والقومية العربية. فكانت تجربته تمتاح من هذه الثقافة أولا. ثمَّ من الثقافة الوافدة من الغرب. لأن الجيل الثاني لم يكتفِ بالموروث الثقافي المشرقي بل أضاف إليه الموروث الثقافي الغربي، وخاصة الفرنسي. لذلك نميز في هذا الجيل بين فئتين من الشعراء: شعراء الرومانسية الذين تأثروا بالمدرسة المهجرية وخاصة روادها (**جبران خليل جبران، ولويس عوض، وإيليا أبي ماضي** ...). وشعراء مجددين تفتحت أعينهم على ثقافة مغايرة كما درسوا بالديار الفرنسية. فكان ذلك تلاقحا وتنوعا ثقافيا. ونمثل للفئة الأولى بالشاعر **عبد الكريم الطبال**. وللفئة الثانية **بمحمد السرغيني**.

والجيل الثالث يعدُّ أكثر الأجيال الشعرية ديناميكية لأنه عاش في ظل الحركات التحررية التي لا تسعى فقط إلى إخراج المستعمر بل كان همها قلب كل النظم المعرفية العتيقة متشبعة بالحركات الثورية في جل القارات (الحية):آسيا وأوروبا وأمريكا اللاتينية وإفريقيا. لكن أهم المميزات والتأثيرات الثقافية تتجلى في ظهور قصيدة التفعيلة — وقد جاءت متأخرة عن قصيدة التفعيلة في المشرع العربي (1942م كما يحدد ذلك الدارسون – وفي ظهور موضوعات ذات بعد اجتماعي تهتم بالفئات الضعيفة. أقصد فئة العمال والمأجورين والفلاحين وماسحي الأحذية ... كما ظهرت لديهم موضوعات متأثرة بالبيانات السياسية ذات المنحى التحريضي. فالشاعر لم يعد بمعزل عن المتغيرات الخارجية، ولا بمعزل عن رسم الآفاق المستقبلية للمغرب الجديد.

وأهم ما يمكن أن نسجله لهذا الجيل كونه استطاع أن يمتص كل ذلك، وأن يخلق لنفسه تيارا شعريا قويا كان فرعه الحداثي أساس التحولات الشعرية في الثمانينيات خصوصا.

وثقافة هذا الجيل نقسمها بحسب المؤثرات إلى فئتين، كذلك: فئة تمسكت بالوزن الخليلي في صورته الجديدة (شعر التفعيلة الواحدة). وهي في الغالب الفئة التي تعلمت بالديار المشرقية وخاصة **سورية**. ويمثلها خير تمثيل الشاعر **المجاطي**. وفصة تشربت المرحلة الجديدة وخاضت مغامرة الرحلة في مجاهل القصيدة الحرة مجرِّبةً كل الإمكانيات والصيغ الممكنة. وأذكر هنا **محمد بنيس وعبد الله راجع ومحمد بنطلحة محمد عزيز الحصيني ومحمد الأشعري والمهدي أخريف** كمثال.

أما الخصائص الثقافية لجيل الثمانينيات فتتمثل في قطعه الصلة مع الموروث المشرقي التقليدي إلا فيما ندر. وترسيخ قدمه في تربة التيارات الفلسفية الجديدة، الوجودية والعدمية. لأن السندين الثقافي والتاريخي الذين كانت الأجيال السابقة تستند إليهما تلاشيا. خاصة السند الإيديولوجي (التقدمي والقومي). ولكن تم تعويض ذلك باتساع معارف الشعراء واتساع اطلاعهم على التيارات الشعرية في العالم المعاصر. وقد كان التأثير كبيرا بين الأجيال خاصة أن وسائل الاتصال ووسائطه الحديثة قربت المسافات. وكما أن الشعر في العالم توحد في حال من الشعور باللاقيمة. وبأن الشعر فقد جمهوره بعدما فقد سنده التحريضي. واكتفى بالقيمة الجمالية المجردة. ثم ظهور أشكال تعبيرية منافسة كالرواية والسينما.

الثقافة الجديدة التي لا سند لها ستستفحل مع الجيل الجديد، وهو جيل ما يزال في طور النشوء والارتقاء. لذلك لم تتضح بعد ملامحه سوى تلك الروح الحزينة الغضبى والمتأسية على ما آلت إليه الكلمة من هوان في ظل حركة تنافسية شرسة بين الصورة والكلمة، وبين المعنى واللامعنى، وبين القيمة واللاقيمة. فالعالم اليوم تهيمن عليه ثقافة السوق ولذلك فالصراع من أجل البقاء والتأثير والاستمرار يتجلى في النصوص الشعرية الجديدة كثقافة موحدة.

هذه النصوص الشعرية هي بحق خزان للمعرفة الراهنة. وهي كذلك لسان حال المرحلة. تتضمن الأفكار والمشاعر والآمال والطموحات ورؤى العصر الحالي بكل أحزانه وهزاته وانعطافاته. فالشعر خزان المعرفة. والشعر منهج للبحث كما ترى إتيل عدنان الشاعرة باللغة الفرنسية. تقول في حوار أجري معها:" **بالنسبة لي، النثر عبارة عن بحث، والشعر أداة للبحث في الفكر، والشعر عبارة عن منهج للتفكير مختلف عن مناهج التفكير الأخرى. إنه تفكير يتيح قدرا أكبر من الحرية وأكثر جرأة وأكثر كثافة لأن الشعر الحقيقي لا يخاف من ظهور التناقضات. إنه منهج للبحث. ليس الشعر أن نكتبه مقطعا على أبيات أو لا نكتبه بهذه الصورة لأن هذا يأتي بالدرجة الثانية"** (القدس العربي، المجلد 13، العدد 3922).

3.4/ الخصائص الفنية.

هي ذاتها الخصائص الجمالية. وهنا يمكن الحديث عن الأثر الجغرافي والثقافي والتاريخي كذلك. لأن الرؤية الجمالية تنبع منهم. ولكي لا نطيل يمكن الاقتصار على بعض الملامح الفنية الفارقة بين عدد من التجارب الشعرية الراهنة والمتميزة بالتحول والتنوع. فكل شاعر اليوم جزيرة مستقلة بذاتها متناغمة مع المحيط الذي يشملها ويحتويها.

يتميز الجيل ما قيل الستينيات بشعره الموزون المقفى، وبموضوعاته ذات الأغراض الشعرية التقليدية كالوصف والمدح والهجاء والرثاء والغزل. مستفيدة من كل المناسبات التاريخية والاجتماعية والسياسية وتتغذى عليها. وقد كانت مرحلة ما قبل الاستقلال مرتعا خصبا لمثل هذا النمط من الثقافة. وكانت المعايير الفنية ومعايير النقد الأدبي، ونقد الشعر تَحْتَكِمُ إلى معايير النقد الأبي القديم: نقد الشعر اعتمادا على عمود الشعر العربي، وعلى الغرض الشعري، ووحدة البيت الشعري، وجزالة اللفظ، والبيان، والمحسنات البديعية. وكانت الحماسة الوطنية، ودعوة الحركة الوطنية إلى تمجيد اللغة العربية، لغة القرآن الكريم، وضامن

وحدة الأمة مجالا مناسبا للتقديس وللاهتمام بكل نموذج ومثال محتذى ضدا على كل محاولات الطمس والمحو والتشويه للذات المغربية العربية المسلمة. وكتابا "**النقد الذاتي**" و "**مقاصد الشريعة**" **لعلال الفاسي** وكذلك **أشعاره** يدلون على هذا.

إن المعايير الفنية والجمالية للقصيدة ما قبل الستينيات كانت لا تخرج عن المعايير التي حددها الناقد العربي القديم:نقدا وبلاغة. ورغم انتفاء الشروط الثقافية والتاريخية المحددة أعلاه فإن هذا النمط من الثقافة الشعرية التي تنتج معرفة شعرية راهنة مسكونة بالماضي، فإن استمرارها متواصل مع شعراء من شرق المغرب (مدينة وجدة المغربية)، ومع شعراء من الصحراء المغربية، ومع شعراء متفرقين داخل المدن المغربية في الشمال والوسط والجنوب.

أما الشعر في الستينيات وفي السبعينيات فإن جماليته تبرز في تيارين:تيار محافظٌ على المكتسبات. ويرى كل خروج عنها انحرافا وضياعا للذات. بل تغريبا وانصياعا للفكر الاستعماري وذيوله. وتيارٌ تأثر بالمتغيرات السياسية والثقافية والاجتماعية، وتأثر بالهزَّاتِ التي تعرض الفكر والأدب بعد الاستقلال. وما تعرضت له التيارات الفكرية القومية، والانقسامات التي برزت ضمن الكتل الثقافية والسياسية العربية والمحلية. وتأثر لِحُسْنِ الحظ بالمتغيرات العلمية العالمية، فأنتج قيمه الفنية انذلاقا من تلك المتغيرات. فكان البيان الشعري الطي صدر عن مجلة ّ**الثقافة الجديدةّ** بتوقيع الشاعر **محمد بنيس** إيدانا ببداية مرحلة جديدة لا تقرأ الشعر كإنشاد فقط بل تنظر إليه كقيمة جمالية، وكصورة وكتشكيل فني على الصفحة البيضاء (**القصيدة الكاليغرافية**). ليس هذا فقط بل ظهر صوتٌ شعريٌّ يدعو إلى الاستقلال عن الهيمنة الإيديولوجية، ويقصد طبعا الهيمنة السياسية. وبالتالي يدعو إلى الانتباه إلى القيمة الجمالية والوظيفة الفنية للشعر. وتعتبر هذه اللحظة بداية الوعي بالذات الشاعرة المغربية. أي أن الشعر المغربي الراهن لم يكتمل وعيه بذاته وبخصوصياته فقط عندما اعتمد على الخصائص المحلية، وعلى تنوع الثقافات التي يزخر بها كالموروث المشرقي والموروث الشعبي والموروث الغربي والثقافات العميقة في التربة المغربية، بل

عندما وظف هذا الموروث بصريا من خلال التشكيل الشعري كرسم الكف والقدم والوشم الدائر والأشكال الهندسية الرياضية. إضافة إلى الخط المغربي والألفاظ المغربية الدارجة في اللهجات. هذه الكتابات نجدها بارزة في عدد من الدواوين الشعرية للجيل السبعيني ومن نهل من معينه. وأورد في هذا المقام للدليل والحصر ديوان **أحمد بلبداوي " حدثني مسلوخ الفقروردي"** وديوان المرحوم **عبد الله راجع "سلاما وليشربوا البحار"**.

لكن هذا التيار الشعري لم يستمر بل غير من تصوره للشعر والشواهد التي ما تزال متداولة قليلة جدا. عكس التيار المحافظ الذي ما يزال ينتج المعرفة ذاتها مستندا إلى المعايير الجمالية والفنية التقليدية أو معايير قصيدة التفعلية الحرة والبسيطة. وإن انحسرت أغراضه الشعرية إلا في مناسبات رسمية كالرثاء والمدح.

وتختلف تجربة الشعراء في الثمانينيات، سواء على مستوى الثقافات والمرجعيات التي يستندون إليها أو على مستوى القيم الجمالية التي ينتجونها. وأبرز ما يمكن أن أورده هنا ما سبق أن وقفت عنده في فصل/ دراسة "**شعرية الإلقاء وشعرية الكتابة**". إن هذه التجربة الشعرية تتميز بالتنوع وبالتعدد وبالاختلاف. وكل شاعر جزيرة بمفرده. لكن ما يوحد بينهم:

- **النثرية**:فالنصوص الشعرية تحذو حذو المنثور من الشعر في العالم العربي والغربي. وقد تخلص من المعايير التقليدية ومن معاير قصيدة التفعيلة الحرة البسيطة. وأسوق هنا ديوان **محمود عبد الغني "حجرة خلف الشمس"** وديوان **جلال الحكماوي "شهادة عزوبة"**.

- **الكتابة المقطعية**:وقد نسميها أيضا (القصائد) المشهدية أو اللوحات الشعرية بدل الصورة الشعرية في قصائد التفعيلة أو التشبيه في القصائد التقليدية. واختيار هذا الملمح الشعري له مرجعه في الواقع. وأورد ديوان **محمد الصالحي "أحفر بئرا في سمائي"**.

- **السوريالية**:هذا الملمح الشعري منتقى من السوريالية الفرنسية. وقد ظهر كتحول في التجربة الشعرية الجديدة على أيدي عدد من الشعراء أذكر منهم: **عبد الإله الصالحي،**

وجلال الحكماوي، وعبد الحميد بنداود، وعبد الحميد جماهري، ومحمود عبد الغني. وقد ضمتهم مجلة "**إسراف 2000**" التي توقفت عن الصدور بفرنسا بعد أعداد محدودة جدا.

● **الكتابة الشَّذَرَةُ**:وتختلف هذه عن الكتابة المقطعية كونها أكثر تكثيفا للمعنى، واختصارا في اللفظ. فهي تقول الكثير باللفظ الموجز القليل. وتلمح بالإشارة وتَحُدُّ من تسيب العبارة. وقد كتب في هذا النوع الشعري عدد من الشعراء المغاربة اليوم لكن **عبد الحميد بنداود** التزم به وقد صدر له ديوان شعري في النمط تحت عنوان "**التشظي**".

هذه الخصائص الأربع تشكل العلامات الفارزة في التجربة الشعرية الثمانينية. إلا أن هذا لا يعني أنها الوحيدة، بل هناك علامات وخصائص أخرى مميزة. بعضها امتدادٌ للتجارب السابقة خاصة المعايير الفنية والجمالية لقصيدة التفعيلة، وخصائص القصيدة المطولة الدرامية التي تحتفي بالمشاهد وبالسرد والوصف، كقصائد **عبد السلام المساوي** في ديوانه "**سقوف المجاز**" أو قصائد المرحوم **أحمد بركات** في ديوانه الأول.

وإذا كان شعراء سبعينيات القرن الماضي قد توحدوا ولَمَّ شملهم حول مجلة "**الثقافة الجديدة**"، ولَمَّ شمل شعراء الثمانينات حول الملتقيات كملتقى أصيلة وملتقى مدينة سلا، ثم مجلة "**إسراف 2000**" بفرنسا. فإن شعراء الجيل الموالي اجتمعوا حول منشور "**الغارة الشعرية**". والعنوان يفصح عما يعتمل في نفوس الشعراء. وعن موقفهم من المرحلة ثقافيا وسياسيا وإعلاميا. وقد شنوا حروبا شعرية مستعملين لغة خاصة وأساليب خاصة تحولت فيما بعد إلى (قيم فنية !) بواسطتها ينقلون مشاعرهم وآراءهم ومواقفهم. أي ينقلون معرفتهم الشعرية بالعالم والذات.

ومن الخصائص الفنية لهذا الجيل الشعري الإغراق في النثرية. لكن النثرية لا تعني عنده التحليل والوضوح في تركيب الجمل وفي تركيب الأفكار والمعاني كما في المقال أو القصة أو الرواية. بل هي نثرية مُغْرِقة معنى المعنى، أو اللامعنى. وأكثر تجريدا. وتتوصل إلى

ذلك بالجمل البسيطة التراكيب. والمغرقة في العلامات والإشارة. والصور الخالية من الشاعرية. وهذه النصوص الشعرية لا تسرد ولا تحكي ولا تصف ولا تقول ولا تكتب بل ترصُّ الكلمات كأنها تريد كتابة العدم في ذاته، أو وصف حالة الضياع التي يحس بها الإنسان الراهن. وهبوط قيمته في السوق العالمية الجديدة. يضاف إلى ذلك أن الفراغ الذي تنقله النصوص الشعرية لم يأت من فراغ آخر غير الفراغ الذي تعاني منه الساحة الثقافية العالمية بعد تحول عدد من المنظرين النشطين للأدب إلى كتابة التقرير السياسي أو التعليل التاريخي (السياسي) للظواهر. مما جعل سوق الأدب تعرف نوعا من النكوص والانحسار. إن الجيل الجديد أكثر الأجيال عرضة للضياع فلا تحتمي تجربته بالمعايير الفنية التقليدية (عمود الشعر العربي) ولا المعايير الاجتماعية أو الإيديولوجية (النقد الإيديولوجي، والتحليل الاجتماعي للأدب) ولا معايير النهج العلمي (اللسانيات والدلائلية/ البنيوية، والبنيوية التكوينية ...). فالساحة فارغة. سار الجيل على درب بلا علامات كالمتاهة. إنه جيل يشق طريقه إلى المعرفة الخالصة دون سند سابق. ومن هنا شعوره بالضياع وبالعزلة كيتيم الأب والأم معا.

إن الخصائص العامة التي أوردناها تبرز ما يحتوي عليه الشعر المغربي الراهن من مادة خالصة تعبرُ عن تنوع الأجيال وهو ما اصطلحنا عليه **بالمجايلة:** من **محمد الحلوي** إلى **عبد الكريم الطبال** و**مليكة العاصمي** إلى **محمد بنيس** إلى **وفاء العمراني** إلى **محمد الصالحي** إلى **رجاء الطالبي** إلى **عدنان ياسين** و**سعد سرحان** إلى **وداد بنموسى** ... وكل واحد من هؤلاء الشاعرات والشعراء يمثل جيلا أو تجربة شعرية أو معرفة شعرية وتيارا فنيا ورؤية جمالية للذات والعالم والكتابة. كما تعبر عن **التحول.** فكل تجربة شعرية لها تقنياتها الكتابية وغاياتها ووظائفها ومعرفتها. أما خاصية **التنوع** فإنها تتجلى في التراكيب وفي المعجم الشعري. كما تتجلى في المؤثرات الثقافية والفكرية لكل جيل على حدة. ونقصد بها على المستوى الاصطلاحي التنوع داخل الجيل الواحد (= الفئة أو التجربة الشعرية أو الكتلة). فشعراء الثمانينيات لا يمثلون وحدة منسجمة بل هم تنوع مختلف. وما يوحدهم

هو الإطار الخارجي (العقد الثمانيني) الذي تمتد جذوره إلى أواسط السبعينيات، وإلى أواسط التسعينيات من القرن المنصرم.

4.4/ الخصائص البشرية.

نقصد منها الكتابة الشعرية في ارتباطها مع الجنس البشري. أي جنس الشاعر، وهنا تبرز شاعرية المرأة واختلافها عن شاعرية الرجل، ليس لأن المؤثرات مختلفة ولكن لأن حساسية المرأة اتجاه اللغة والكتابة والحياة مختلفة. ولأن موضوعاتها مختلفة كذلك. ثم إن المرأة تلَوِّنُ الموضوعات بمسحة أنثوية متميزة. هذا على المستوى الجنسي وعلى مستوى الحساسية الشعرية. لكن المؤثرات العامة تكاد تكون واحدة وكذلك تقنياتها الفنية. فالباحث لا يعدم وجود آثار للمجايلة والتنوع والتحول في الشعر المغربي النسائي الراهن. فهناك المرأة التي تكتب معتمدة على عمود الشعر العربي، وهناك المرأة التي تكتب مستندة إلى شعر التفعيلة. وهناك المرأة التي تكتب متحررة من كل تلك المعايير الفنية، وهي الظاهرة السائدة. وأسوق هنا أربع علامات فارزة في الشعر العربي الراهن بالمغرب: **مليكة العاصمي، وفاء العمراني، زهرة المنصوري، رجاء الطالبي ولطيفة المسكيني**. وكل واحدة لها نهجها وحساسيتها الشاعرية المختلفة عن الأخريات.

5/ مِسْكُ الشِّعْرِ.

إن الشعر المغربي الراهن يتحدد في الإطار الثلاثي الأبعاد: المجايلة والتنوع والتحول كما أوضحنا. كما أنه، وهذا غاية هذه الدراسة، يشكل الخزّانَ المعرفي لتجارب النخبة المثقفة أولا. ثم إنه صدى لآلام وأفراح الشعب المغربي، وديوانه الجديد. والملاذ الذي تحتمي فيه الذات من وحشة الوحدة والعراء في ظل سيادة الجحود وانخفاض القيمة الإنسانية للفرد، وإصابة الجماعة بتفكك الأوصال.

إن الشعر المغربي درسٌ مهم في استقراء خبايا ومشاعر الإنسان المغربي. لكن ، وكي لا نعمم فنسقط في الخطأ، الشعر المغربي ليس كله صالحا لإنتاج المعرفة بل هو أيضا به الغث والسمين. هذا ما تظهره النصوص الشعرية المنشورة، والدراسات في نقد الشعر، وتعقيبات الشعراء على بعضهم البعض وسنقف عنده في مناسبة لاحقة.

9// الشعر الإسباني المعاصر

1/ تأكدت مسيرة ترجمة الشعر الإسباني المعاصر إلى العربية بمبادرة من اتحاد كتاب المغرب ومعهد سرفانتس بالرباط. وهي خطوة مهمة وضرورية. ولا يخفى على أحد اليوم أهمية الترجمة، ودورها في تقريب وجهات النظر الشعرية والثقافية والحضارية. ولعل الأدب يظل على لدوام الجسر القوي والواصل بين الشعوب والأمم- خاصة في عصرنا الحالي الذي يتسم بالتقاطع رغم وجود الإمكانيات والوسائط التقنية الحديثة والمتطورة- لما يحمل من قيم ثابتة مخترقة للزمان ولتحولات الحضارة.

وقد عمد مترجمو الأشعار إلى الانتقاء،وإلى إبراز الملامح المشتركة لشعراء إسبانيا المعاصرين. وعمدوا كذلك إلى الوقوف عند المتغيرات التي تشكل خصوصية كل شاعر على حدة. ضمن مرحلته، وجيله، وتجربته الشعرية الفردية. كما عمد المترجمون إلى الحرص على تدوين النصين معا في تقابل؛ النص الأصلي الإسباني، والنص العربي المترجم.

وإذا كانت الترجمة قد عرفت على أنها خيانة النص الأصلي، فإن في بعض الخيانة الشعرية، وفي تحول النص ورحلته من موضع إلى آخر، ومن لغة إلى أخرى، ومن وعي إلى وعي آخر رحمة شعرية وفائدة. شريطة أن تكون اللغة المنقول إليها (العربية في هذا المقام) سليمة، فصيحة. وهو ما افتقدناه في بعض التراكيب الشعرية. لكن المعنى ظل محلقا وحاضرا. وهو ما سمح بتقديم هذه التجربة، والدعوة إلى تثمينها، وتعميمها على لغات حية أخرى، وعلى بلدان أخرى تشترك مع المغرب في المكان (حوض البحر الأبيض المتوسط)، والخصوصيات الثقافية والحضارية، وتجتمع فيها العديد من الوقائع التاريخية والأحداث في الماضي والحاضر. والدعوة أيضا إلى خدمة الشعر المغربي بنقله إلى اللغة الإسبانية واللغات

الحية الأخرى من أجل التبادل الفعال، ومن أجل تمزيق الغشاوة التي تلف الأدب المغربي المعاصر في البلدان المجاورة العربية والغربية على حد سواء.

2/ نفس النار، التفكير في التافه:

كارلوس مارثال شاعر من إسبانيا وقع عليه اختيار المترجمين العربي الحارثي وتوفيق العلج. وما يميز هذا الشاعر المعاصر شاعريته، وموضوعاته الشعرية. ومن ما يميزه التفكير في التافه والعادي. ذلك الذي تراكم في النفس وأصبح بفعل العادة شيئا بليدا وممسوحا لا ينظر إليه. ولا يثير في الفكر شيئا، ولا في النفس قريحة. فتخلى عنه الشعراء، وكذلك فعل الإنسان البسيط.

إن الفكرة الجوهرية في قصائد الشاعر كارلوس مارثال تقوم على خلخلة البنى الشعورية والذهنية المتكلسة. وعلى إعادة التفكير في الأشياء وإخراجها من صمتها ومن كمونها. يقول الشاعر في قصيدة "معركة من أجل الضوء":

"من كثرة رؤية الضوء فقدنا
القيمة الصحيحة لتلك المعجزة،
التي تعطي المادة حجمها..." ص (6)

ويضيف في الصفحة ذاتها، قائلا:

"من تكرار العادة، آمنا

أننا نستحق أن يطلع

النهار كل يوم مشرقا

وأن يُهدى صافيا لأعيننا..."

إن اللحظة الشعرية تنبثق من تصادم فعل واقعٍ وآخر مفكَّر فيه. الفعل الواقع هو السائد والمهيمن على أذهان الناس، والاعتقاد الذي يكبل الفكر والروح ويدخلهما في زاوية العتمة، وبلادة الحس. أما الفعل المفكر فيه فهو اختراق الشاعر لجدار العادي، ذلك الذي يخدع الناظرين إليه ببريق قشوره، والفكر ذاته اختراق وتوغل في السبل الضيقة المنحدرة نحو العمق والجوهر، نحو لب الشيء وحقيقته. يقول الشاعر في قصيدة "هندسة الهواء":

"الفكر هو المأوى الدافئ في الفراغ،

هذه الدورات المجنحة

التي تجد في الواقع تناغما،

عالم داخل عالم، نسيم خفيف

روح الأرض في اليوم الأول". ص (24)

والشاعر في ديوانه (مختاراته الشعرية) ينحرف بالتفكير إلى الموضوعات المهملة والمسلم بها: كالضوء، والهواء، والنار، والحب. وغايته خلق حالة من الترقب، وحالة من الدهشة لدى المتلقي. فالأشياء البسيطة والمسلم بها تبدو بعد استحمامها في ماء القصيدة الجديدة وكأنها تظهر لأول مرة، وكأنها تنبجس كهالة ضوء منير للمعرفة. إن الشاعر يسعى إلى فتح

كوة ضوء في عتمة الحياة المعاصرة. ويسعى إلى إعادة الاعتبار للطبيعة وعناصرها، وللإنسان في طبيعته الخام، قبل أن يهيمن على مشاعره وأفكاره الجاهز والسهل والبليد.

والشاعر كارلوس مارثال اختار نهج التفكير وإعادة التفكير في الوقائع معتمدا في كثير من الأحيان على بعض المعطيات العلمية، كما في حديثه عن الضوء والرؤية والأشياء. وعلى بعض المشاهد العادية واليومية كما يعلن هنا عن الشيخوخة وعن النفور منها والطموح إلى الارتداد نحو الطفولة للعيش في ظل الحلم وفي المنفى الطفولي حيث الهشاشة والدهشة أساس الشعر. يقول الشاعر:

"أمنا الشيخوخة، لا نحبك أبدا

أمنا الشيخوخة، لن نحبك أبدا". ص (20)

وكذلك عندما يثير انتباهنا إلى المرضى (المرض) وحالة الضعف الإنساني الذي نتجاهله ونتركه للخوض في متاع العالم والاضمحلال والتلاشي في ضجيج وصخب الحياة المعاصرة. يقول الشاعر:

"لا أحد يريد النظر إلى المرضى

إنهم وحوش مسالمة بريئة

تعرف كيف تتذكر المستقبل". ص (12).

3/ فوق أقصى صخرة،أرنو للعالم:

الشاعر أندريس سانشيس روبانيا يذكرنا بشعرائنا القدماء في احتفائهم بالطبيعة في الأندلس (العربية القديمة). ولعل ملمح الطبيعة مشترك بين الشعراء الذين تمت ترجمة أعمالهم (منتخبات أشعارهم) إلى العربية في هذه المبادرة القيمة لاتحاد كتاب المغرب ومعهد سرفانتس بمدينة الرباط العاصمة.

وعالم الشاعر يتمثل في الاحتفاء بالطبيعة وبالضوء وبالمعرفة وبالآثار الباقية. والحفر في الذاكرة وفي الذات. من أجل فهم العالم المعاصر. فهم العالم من خلال الكتابة وبالتأمل والإنصات. تغيب الموضوعات الكبرى السجالية عن الشعر المختار للشاعر أندريس سانشيس روبانيا، والقضايا لاجتماعية لكن يحضر همَّ الوجود. حقيقة الحياة. سؤال الانفعال الداخلي، والتكون الذاتي. الانتباه إلى حركة الداخل، ثم اندلاق الذات على العالم الخارجي؛ الطبيعة والمطلق في انسجام وتوقد. لا نشعر في قراءتنا للشاعر روبانيا سوى بالغمر، وبالمناجاة. يعبر بنا نحو المناطق الخصبة. ينبهنا إلى الدوامة التي تسرق العمر، كما نبهنا الشاعر كارلوس مارثال إلى صدأ التعود الذي يعلو الحواس فيصيبها بالبلادة والعطل.

يهزنا الشاعر أندريس سانشيس روبانيا من الأعماق ويوقظ فينا شعره الإحساس بالشاعر العربي الأندلسي يذكرنا بابن الخطيب الذي كانت تأخذ الطبيعة الخلابة الخصبة الندية بجماعه فيخر مغشيا عليه، كأنه في روضة من رياض المحبوبة، وفي بساتينها فتتفتق قريحة الشعر لديه، ويجري ماؤها سلسبيلا وعذبا. وفي اللقاء مع الطبيعة، وفي الطبيعة تحت خيوط الضوء العمودية تفيض المعرفة وينكشف سر الوجود. يقول الشاعر:

"الآن، في هذا المساء، أستطيع القول إن لي
هذا الضوء، هذا الهواء، هذا القسط
من الضوء، هذه الكلمات البسيطة،
الخفقان الهش للعاسوق

وطيرانه في الهواء الناعم والنهائي
تماما كهذه الكلمات
التي أكتبها الآن، هنا بالذات، خاضعا
هذه الكلمات الحوشية ذات الخشونة البسيطة،

لأقول: إن هذا الضوء، وهذا الهواء
في ملكيتي الآن بالذات، بالرغم من أنهما لن يدوما
إلا لحظة؛ إنني، مثل ذلك الطيران،
منحوت فوق الصدر النائم للمساء". ص (48)

يتعبد الشاعر أندريس سانشيس روبانيا في محراب الطبيعة الخضراء اللامعة. ويستحم في الضوء وكأنه خارج من الأسطورة، أو من حلم. كلمات شفافة. جارحة. مؤلمة كالولادة، كالانبثاق الذي يقتلع القشور اليابسة في حال من الشوق إلى الحرية. كلماته مؤلمة لأن الحياة المعاصرة أو حياة المدن تقتل في الإنسان طبيعته وروح المغامرة والاندهاش، وتبعده عن جذوره. وهنا جوهر دعوة الشاعر ولبها. أي الانتباه إلى الطبيعة والإنصات لها لأنها تتكلم

معنا، وعن نفسها. ولكلامها ذبذبات خاصة. تنشد ولا تدرك. تلامس الحواس ولا تخترقها. يقول الشاعر منبها إلى العمى الذي أصاب الإنسان المعاصر:

" لم تكن الأيام إلا حقولا محترقة،
لم تكن إلا
ظل طائر فوق السفوح المنجرفة.
ولم تكن الرغبة في النهاية إلا لمعان

جسم حالك، يحررنا
من العمى، مثلما يتحرر الآن
من الريح الجارفة، تحت رفرف السقف، الطائر
الذي يأتي ليلتجئ إلى وكره الدافئ...". ص (52)

والشاعر يكتب مقاطع شعرية تذكرنا بمتواليات لوركا، وهو يمجد الطبيعة والأرياف والموسيقى.

4/ كلمات للعتمة،الموت والحكمة:

أما الشاعر فرنسيسكو برينس المزداد في العام 1936م بأوليفا (بلنسية)، والمدجج بالجوائز التقديرية في الشعر والنقد في آن، فإنه ينفرد بطرقة بناء القصيدة. فتأتي في صورة المقابلة كما عرفها الشعر العربي التقليدي. تقابل الشطرين من خلال هدم التوقع ومفاجأة

المتلقي. وهنا يكمن جوهر الشعر. الذهاب بالمتلقي في كل اتجاه. وإدخاله في متاهة المعنى، بل متاهة التوقع.

كما يبني الشاعر لحظته الشعرية على "الذيل" – المصطلح متداول في الموشحات الأندلسية. يتدرج منسابا في انحدار أو تصاعد ليصل إلى الذروة؛ إلى خاتمة القصيدة بحكمة بليغة أو بصورة شعرية مؤثرة. كما يصور الموت في قصيدة "أطلال". أو كما يصف آخر الذات (مضاعفها) الذي انصرم. الشباب الذي مضى ولا يعود إلا كذكرى باهته تقلب المواجع ولا تطفئ اللهفة. وتضيع مجددا بعد أن يُنْهك الجسد في لحظته الزمانية منتظرا اللاشيء في شبه غيبوبة. هكذا ينتهي الإنسان عندما تتبدل الأحوال، وتتقلب الأزمان، وينفرط عقد الشباب. يقول في "ذيل" قصيدة "زائر غريب":

"..........................وحيدا

عدتُ، حينما ترك المنزل.

سمر الأريكة تجاه القمر

وفي القاعة، يُرى لمع الكواكب. إنه رجلٌ

منهك بالانتظار، له قلب واهنٌ

وغير رشيق. لعينيه

لا يصعد الدمع الذي يشعر به". ص (6)

وفي "رأس" القصيدة يقول:

"عانقني الزائر، من جديد

عاد الشباب،

وجلس معي...". ص (6)

بحكمة يفوه الشاعر، ومن الحكمة يتولد الشعر. إنه التفكير في الأشياء والعالم والذات. وفي هذا يلتقي الشعراء الذين تطرقنا إليهم في الترجمة العربية. بالإضافة إلى العودة إلى الطبيعة ونبذهم الحياة البليدة في المدن المعاصرة. المدن القاسية القلب. في الشعر تستيقظ إسبانيا وتحن إلى جذورها المنغرسة في ثقافة حوض البحر الأبيض المتوسط. والشعر في هذه القصائد المختارة مليء بالحنين وبالحكمة وبالطبيعة وبالإنسان، وبالضوء وبالحب.

المراجع:

1/ كارلوس مارثال. نَفَسُ النار. اتحاد كتاب المغرب ومعهد سرفانتس.ط1. 2002م

2/ أندريس سانشيس روبانيا. فوق أقصى صخرة. اتحاد كتاب المغرب ومعهد سرفانتس. ط1. 2002م

3/ فرنسيسكو برينس. كلمات للعتمة. اتحاد كتاب المغرب ومعهد سرفانتس. ط1. 2002م

10// نقد الشعر اليوم

1/ يقول مارتن هايدجر:" الشعر موقظ لظهور الحلم، وما وراء الواقع، في مواجهة الواقع الصاخب الملموس الذي نعتقد إننا مطمئنون إليه. ومع ذلك فإن ما يقوله الشاعر وما يفترضه موجودا هو الواقع...".

طبيعي جدا أن يجد القارئ هنا هذه النقلة الجبارة في تحديد معنى الشعر، وليس الشعر. أي الجنس الأدبي التعبيري. فتلك طريقة هايدجر في تعليل الأشياء والواقع عموما. فالواقع المادي، الذي يشبه واقعنا الحالي، ليس إلا خدعة توهم بالاطمئنان. بينما الشعر، التعبير الشعري عن الواقع هو الحقيقة المثالية التي تخلق الاطمئنان الداخلي. الاطمئنان الضافي. أو كما يقول هايدجر:" تلك الطمأنينة الضافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات" عكس الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة وفراغ الفكر.

وطبيعي أن يجد الشاعر المعاصر ضالته في هذا القول. فالواقع تعقد أكثر، وأصبح ملتبسا. والمشاكل المحلية ذوبتها القضايا الكبرى والخارجية، في ظل الثورة الإعلامية. واجتاح الفتور القرائح عندما تحولت المفاهيم والقيم وأصبحت المقولات الكبرى خالية فارغة وبلا معنى محدد. فأين سيقيم الشاعر؟ سيقيم في المفترض، في الفراغ الخارجي الهائل، اللا محدد واللا محدود، في العدم، ما قبل الكلام. وكيف سيقال العدم؟ سيقال بلغة شعرية تنتمي لما يمكن تسميته ما تحت الحداثة، كما يقول هشام فهمي. لغة لا تقول شيئا، لا ترغب في الإفصاح. لا تحتاج إلى الوضوح، ولا إلى الوزن، أو القافية، ولا تحتاج إلى المعاني. مجرد أصوات مبهمة تخالج الداخل، ولا تعني شيئا محددا.

وسيجد النقد دعما قويا في مقولة هايدجر، حتى يتخلص من أساليب النقد التقليدية، التي لم تعد قادرة على فهم أو شرح أو استيعاب النص الجديد، ولا إدراك فلسفته العميقة وبواعثه الذاتية والموضوعية. لتلجأ إلى التأويل. والخوض في أراضي الماوراء. البحث عن اللا معنى. عن الحلم الذي لا يفسر بل تؤول رموزه. والخوض في الشعور والحس

الباطني. فالناقد الأدبي هنا واليوم لا يحلل، ولا يقارن، ولا يدرس الأساليب. ولا يوازن بين الشعراء وقولهم الشعري، ولا يقف عند الجيد من الشعر ويفرزه عن الرديء، كما هي وظيفة نقد الشعر، كما حددها منذ البداية قدامة بن جعفر في كتابه المؤسس للمفهوم والمجال"نقد الشعر"، حيث يقول:" وقد عنى الناس بوضع الكتب في القسم الأول ما يليه إلى الرابع عناية تامة، فاستقصوا أمر العروض والوزن، وأمر القوافي والمقاطع، وأمر الغريب والنحو، وتكلموا في المعاني الدال عليها الشعر، وما الذي يريد بها الشاعر.

ولم أجد أحدا وضع في **نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه** كتابا، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المعدودة..." ص (15).

فكيف يستقيم اليوم الحديث عن جيد الشعر ورديئه؟ وبتعبير قدامة ابن جعفر، كيف يمكن تخليص جيد الشعر من رديئه؟ وهل هناك مقاييس وحدود متعارف عليها ومتفق حولها يمكن الاستناد إليها لإقناع المتلقي، والشاعر، بالأحكام الصادرة حول النصوص الشعرية المتداولة اليوم؟ حدود تختلف عن الحدود التقليدية، كالغرض الشعري، الذي زال أو كاد، ولم يعوض. أو الوزن الذي تم الاستخفاف به، أمام نشار الواقع والحياة اليوم. وهل يمكن اعتبار الإيقاع، تعويضا عن هذه الخسارة. الإيقاع الداخلي طبعا. وهل للنصوص الشعرية اليوم إيقاعها الموحد، أمام غياب الموضوع، وقول الفراغ، وغربة الفرد؟ وهل يمكن الاستناد إلى البلاغة القديمة لفهم، أو تأويل اللغة الشعرية اليوم، اللغة التي تكتفي بذاتها وتقول ذاتها؟ هل يمكن خلق مفاهيم ثابتة، أو مناهج نقدية (أعني مناهج لنقد الشعر وتمييز جيده عن رديئه) في ظل الشتات الشعري؟ هل يمكن ذلك في ظل خرائط الشعر المتنوعة والمتباعدة المختلفة اليوم؟ تجاور الشعر التقليدي، والشعر التفعيلي، وقصيدة النثر، والنص الشعري، واللا نص...؟

تتوالد الأسئلة كلما توغلنا في فهم ظاهرة الشعر اليوم، وكلما توغلنا في البحث عن معنى جديد لنقد الشعر اليوم. فهل يعني نقد الشعر اليوم "تخليص جيد الشعر من رديئه؟"

يصعب ذلك، أمام تنوع المراجع الثقافية التي يمتح منها الشعراء. وأمام التجارب الجزئية التي قام بها النقاد المعاصرون، والتي أصبح فيها النص الشعري، أو الجملة الشعرية، أو الصورة الشعرية منفصلين عن الكل، عن بنية النص الشعري، من أجل تأكيد فرضية منهجية أو دحضها. وأمام غياب حد متعارف عليه للنص الشعري اليوم، وأمام تبريرات وتأويلات الفلاسفة للظاهرة الشعرية اليوم، ازدادت مهمة النقد صعوبة.

2/ لفهم طبيعة الإشكالية التي ينم عنها عنوان الندوة ينبغي الاقتراب من طبيعة النقد الأدبي اليوم، خاصة الزوايا التي منها ينظر إلى النص الشعري الآن. وفي هذا السياق لابد من التذكير بالحركة النشيطة التي يعيشها مجال النقد الأدبي. وبالتنوع المعرفي، وغنى الأدوات التي يستعملها النقد الأدبي في تفكيك أو وصف أو تحليل أو مقاربة النص الأدبي عموما والنص الشعري خصوصا. وفي هذا الإطار الأولي لابد من تحديد أنماط عامة من النقد الأدبي الآن. ونسرد بعضها على التوالي وحسب طبيعة معالجة النص الشعري، والزاوية التي ينظر منها الناقد إلى الإبداع:

النقد الأدبي الكلي: وهو النقد الذي يهتم به النقاد الفلاسفة الذين لا يدرسون النص الشعري في معزل عن الحركة الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والكونية. لأن النص الشعري ليس في النهاية إلا وسيلة تعبير عن الذات في مجابهتها لإشكالات الخارج في تطوره وتحوله، وفي صراعها (الذات) مع الخارج الذي تحاول استيعابه من أجل صوغه في متخيل جمالي ولغوي.

إن الشعر عند هؤلاء النقاد جزء من بنية كلية شمولية متكاملة. وبالتالي يكون النص الشعري محكوما بالسياق العام، يتأثر بالتحولات العميقة التي تطرأ على الإنسان وعلى العالم المحيط به، وعلى الأدوات التي تتحكم فيها وبواسطتها يفك رموز الوجود برمته.

ينحو نقد هؤلاء الكليين نحو النظر والتنظير الشمولي للنص الشعري كظاهرة لغوية تعبر عن حالة ذاتية، في صراعها مع المتغيرات الجديدة.

النقد الإبداعي: طبعا أقصد نقد الشعراء، أولئك الذين ينهلون مفاهيمهم من حالة التباس المعنى. التباس القدرة على فهم العلاقة بين الشعر كحالة شعورية وبين الشعر كضرورة، وكتعبير لغوي وخيالي وجمالي. لذلك نجدهم يستعملون في دراساتهم النقدية (العاشقة) الآن مفاهيم كلها ترتبط إما بالسر. أي أن الشعر سر محجوب على الدارسين والنقاد، مكشوف للشعراء. ولا يفهمه غيرهم. ولا يعلم تأويله إلا الشعراء. والسر هنا التباس المعنى وغموضه، غموض قصديته. أو كما كان يقول بوتور "المعنى في بطن الشاعر" لا يفهمه إلا هو. ولذلك يتحول عندهم الحديث من دراسة الظاهرة اللغوية والجمالية على السقوط في (النهيللية). وهي نظر نيتشه:" مفهوم يعني ضرورة رفض وإقالة كل القيم المعروفة". وهذا ما ينهجه الشعر الآن. عندما يدع شعراؤه إلى الغموض والالتباس أو إلى الصمت، والمحو، والبياض، والسرد الكامن، والتأويل المستحيل، والكتابة المستحيلة...إلخ. وهذا ما يلح عليه دارسون ونقاد شعراء فرنسيون، في تعريفهم للشعر المعاصر، وأهم ما يميزه طبعا: سيولة المعنى التي يدل عليها غياب علامات الترقيم، والصمت الذي يدل عليه غياب الترابط المنطقي والزمني بين الملفوظات، والالتباس. وهم (الشعراء) في ذلك يتمثلون مفهوم (النهيللية) عند (جورجياس) الذي يرى:" أن الشيء حتى إن وُجِدَ، فإنه سيكون من الصعب على الإنسان معرفته". وصعوبة معرفة الشيء الموجود، تنجم عنها صعوبة التعبير عنه، وصعوبة تحديده. أي إعطائه حدا، اسما. ومن هنا الحديث عن البياض واللا معنى، والالتباس، وسر الأسرار الذي لا يدركه إلا الشعراء، ولا يستطيع تأويله غيرهم. ويكون إدراكهم وتفسيرهم وتأويلهم لما يقال باطنيا. وحتى في حال وجود المعنى فعلى الناقد الشاعر أن يتجاهله، وكأنه غير موجود. أي عليه الاجتهاد في تعمية المعنى الفاضح والفصيح، والاعتماد على إمكانيات المحو، بالتكرير، وملء الصفحة بالبياضات، وتمجيد الالتباس، بحذف علامات الترقيم، ليصبح النص الشعري مماثلا للنهر في جريانه، أو الصحراء في تيهها، وخلوها من علامات الطريق. وإن حادي النص الشعري سيكون الشاعر فقط الشاعر. ويعمق هايدجر هذا المعنى عندما يعتبر بقوة على الحالة، حالة

الالتباس التي نجمت عن تحول كبير في القيم، وفي معايير المعرفة عندما تحول الإنسان من قيمة إنسانية إلى مجرد شيء مع الثورة الصناعية، ثم إلى مجرد لا شيء في عصر التقنية. يقول هايدجر في تعريفه للنهيللية (Nihilisme) :" تعني النسيان المطلق لسؤال الكينونة (L'être) وسيادة عالم تستبد به التقنية".

نقد استكشافي: وهو نقد يبحث في مكونات النص الشعري، وأشكال تعبيره عن الظواهر النفسية أو الاجتماعية والواقعية (الخارجية). ويمكن أن نطلق عليه النقد التطبيقي الذي لا يعتمد على النظرية كما في النقد الكلي بل يحتكم إلى النصوص أي إلى المنجز النصي. وهو نقد سائد الآن. لأن لديه أدوات كافية لفهم الظواهر الشعرية؛ على مستويات متعددة: المستوى اللفظي، والتركيبي، والدلالي...وينشط في هذا المجال نقاد يجربون إما جزئيا أو كليا بعض المناهج العلمية أو بعض مفاهيمها الجوهرية. وهم من يطلق عليهم في المغرب النقاد الباحثون الذين يستندون في مجال دراسة النص الأدبي عموما وليس الشعر فحسب، كاللسانيات والسيميائيات...أو الأشكال البلاغية القديمة أو بعض مفاهيمها.

ومن بين هؤلاء نجد الفلاسفة الذين يبحثون مثلا في مفاهيم مثل الإدراك الجمالي للعالم، والإدراك اللفظي للغوي للعالم. أو مثل مفهوم التأويل الذي اعتمد كثيرا بول ريكور في دراسته للنص الأدبي سردا وشعرا، وركز على السرد أكثر لأنه تتجلى فيه القيمة الزمانية. التعاقب الخطي أو الارتكاسي...واعتمد كذلك المحللون النفسانيون في فرع هام جدا يسمونه"البعد الرمزي للكلام". ومن بين مَنْ اهتم بهذا البعد وعمقه إريك فروم، في كتابه الهام "اللغة المنسية". وهنا يصبح النص الشعري عبارة عن معادل للحلم، للغة الأحلام. وينبغي تفسيرها، أو تأويلها حسب فرويد. بينما إريك فروم فيدعونا إلى فهمها. وهناك طبعا فرق بين تفسير الأحلام (ابن سيرين)، وتأويل الأحلام (فرويد)، وفهم الأحلام (فروم). وهذا المسار مهم جدا في فهم النص الشعري. فالأول يدرسه من زاوية اليقين

والوضوح بينما الثاني يدرسه من زاوية الرمز والعلامة التي تلمح وتُكَنِّي على الشيء ولا تفصح عنه، والثالث يدعو إلى دراسته كبنية متكاملة وموحدة لها معنى ووظيفة وقصد.

طبعا الفئة البارزة في هذا المجال هي التي تقوم بتطبيق المناهج النقدية العامة اللسانيات والسيميائيات...على النص الشعري، وتخضعه بالقوة إلى مقاصد المنهج لا غاياته الذاتية الخاصة.

المقاربة النقدية: (L'approche critique) ويندرج ضمن هذا التيار من النقد الشعري الآن نقاد يعتمدون على حقول مختلفة منها؛ التحليل النفسي، والسوسيولوجيا، والإيديولوجيا، والأنتروبولوجيا... وهو تيار يقوم بتأويل النص الشعري وإخضاعه لمعايير خارج نصية. خارج البعد الأساس في الشعر" التعبير الجميل؛ خيالا ولفظا ومعنى، وصورا وتراكيب، وموسيقى"وتعتمد المقاربة النقدية للنص الشعري على حقول مختلفة من العلوم الإنسانية والخالصة. ومن هنا يأتي الحديث مثلا عند المقاربة الاجتماعية (السوسيولوجية) والإيديولوجية عن الأبعاد الوظيفية للنص الشعري (النص الأدبي) عموما. فالشعر وجد لوظيفة اجتماعية؛ معرفية وتربوية وتعليمية وأخلاقية مثلا. ووجد لوظيفة إيديولوجية فعلية أن يحرض الناس، ويغير ما بأنفسهم من استكانة وخمول واستسلام. وهنا يصبح التأثير السياسي "تغيير العالم" واضحا في حكم الناقد الذي يرى في الشعر "تغيير الحياة" كما يرى أندري بروتون. ووجد أيضا لحصر الناس في منطقة الوضوح والانتساب القبلي والعرق السياسي...الخ. يقول في هذا السياق إدغار موران :" تعلمون أن بروتون أراد دمج التركيبة السياسية الثورية "تغيير العالم" في التركيبة الشعرية السريالية "تغيير الحياة". لكن هذه المغامرة، هذه المغامرة ذاتها قادت نحو متاهات وأخطاء، وأستطيع القول، أدت إلى تدمير ذاتي للشعراء. عندما قام هؤلاء بربط الشعر بحزب سياسي. هنا يكمن واحد من متناقضات الشعر. لا يليق بالشاعر الانغلاق في مجال مستقيم، في مجال اللعب بالكلمات، ومجال اللعب بالرموز. الشاعر له مقدرة تامة، متعددة الأبعاد، تلك التي تحتوى الإنسانية

والسياسة، لكن ليس له الحق في أن يُسْتَخْدم من قِبَلِ التنظيم السياسي، فالرسالة السياسية للشاعر أن يتجاوز السياسة."

وهذا البعد الوظيفي لم يخب إلا لفترة لينهض من جديد على إيقاع المتغيرات الجديدة في الساحة الثقافية والاجتماعية والسياسية الآن. وهذا الصوت في الشعر وفي نقد الشعر أعلى من غيره من المقاربات النقدية في الوطن العربي.

النقد التأريخي: وهو ضرورة تعليمية. ومن مهام النقد الأدبي الآن. لكن يعترض هذا التيار إشكال مرتبط بمفهوم الجيل الشعري. وما يفصح عنه هذا الإشكال مهم جدا، وهو أن النقد التاريخي والحقبي ينبغي له أن يستعين بالدراسات النقدية التطبيقية، وعلى تاريخ الأدب، وسير الشعراء، والأنطولوجيات أو البيبلوغرافيات المبثوثة هنا وهناك. ليس هذا فحسب بل عليه أيضا أن يستعين بالنقد الاستكشافي الذي يبحث في المكونات البنيوية للنص الشعري حتى يستخلص الفروق الفارزة بين تجربة شعرية وأخرى، أو بين نص شعري وآخر. وإن كان العمل في هذا التيار النقدي الآن مهتما أكثر بالتجارب المتكاملة والمنتهية، أو بالتجارب التي ترسخت في تربة الشعر بفعل الزمن والاستمرار والتراكم الكمي والكيفي.

11// معبر أوكتافيو باث

جوليان ريوس:أعتقد أن الوقت مناسب لبدء التسجيل. ما قلته عن النقد الفرنسي الجديد مهم جدا. إن شئت، يمكنك متابعة هذا النقد للنقد.

أوكتافيو باث:حسنا، في النقد الفرنسي الجديد تظهر بتواتر كلمة "كتابة ". تفتح نقدا أدبيا، منذ عشر سنوات، وفي الصفحة الأولى أو الثانية، تجد كلمة "كتابة". دائما، وفي كل مكان، في النقد الفرنسي الجديد، مفهوم الأدب يعلي من العلامة المكتوبة على حساب العلامة الشفوية، قطعا. الأدب المحتمل كعلامة مكتوبة يعني أن استهلاك الأدب يتم عبر القراءة، فوق ذلك، القراءة المعزولة، الفردية؛ الكتاب والمجلة. في البدء، كان الأدب متكلما ومسموعا، وليس مقروءا. ليس فقط متكلما ومقروءا، لكن/أيضا/ فوق ذلك كان الأدب مسموعا من مجموعة من الناس. يعني ذلك أن فعل استهلاك الأدب كان فعلا ذا طبيعة جماعية. القراءة الجماعية هي الوجه الآخر للتدريس الجماعي والحديث الجماعي حول موضوعة مقترحة. المثال الأمثل هو حوارات أفلاطون. ألا تعتقد؟ بعد ذلك جاء الكتاب والقراءة المعزولة. والآن ندخل مرحلة ظهرت فيها أشكال جديدة للاتصال. من هنا تكون/ فجاءة/دهشة/هذه الرفعة/هذا الاعلاء لمفهوم " الكتابة " في فرنسا.

ج.ريوس:ألا تعتقد، في بعض الحدود، أن بعض التعابير الأدبية الحالية إجابة على هذه التكهنات التي، انطلاقا من تحريف نظريات (ماك لوهان)، تفترض الزوال القريب للكتاب ؟

أ.باث:لا أعرف، ربما أنت على حق. لكن التنبؤات حول زوال الكتاب سابقة على (ماك لوهان). عندما نشر أبولينير (كاليغرام)، بعض أصدقائه القدماء آخذوا عليه هذه الغارة على الشعر المنظور. كان يجيب قائلا أن (كاليغرام) تكريم/احتفاء بالشعر المكتوب في لحظة أوقفت الطباعة، بامتياز، مهمتها، وحيث ظهرت أشكال جديدة للتواصل

كالحاكي والسنيما. قال هذا، أبولينير في عام 1917م. لا يؤكد حتميا/زوال/اختفاء الكتاب، لكنه يؤكد على العكس انتهاء مهمة الطباعة.

ريوس:وهل تعتقد أن الطباعة ستنتهي حقيقة مهمتها ؟

باث: لا.

ريوس:أقول هذا لأن في سلسلة من النصوص المعاصرة ك (Compact) لموريس روش، و(A year from Monday) لجون كاج، أو (Blanc). الطباعة تلعب دورا هاما؛ ليست أبدا شيئا كماليا.

باث:لا أعتقد أن الطباعة ملزمة بالاختفاء. على العكس إنها تحيا لحظة من أبهى لحظاتها. ما يوجد في أزمة هو الكتاب. أو على الأصح الاحتكار التجاري للكتاب. قبل ظهور الوسائل الجديدة للتواصل السمعي البصري، أخذ الكتاب في التحول. متأثرا بفكرة (الكونية)، الشعراء الرمزيون بحثوا عن حالة من التداعي الطباعية: صفحات وحروف من مختلف الألوان، موحدين بين مختلف أنواع الحروف، وهكذا. الصفحة المكتوبة يجب أن تكون في الآن نفسه لونا، وصوتا، ومعنى وأيضا رائحة. الكتاب يتحول إلى شيء حساس ودلالي في آن: إنه يعني، ويقول، ويغني، ويحس. التجربة الجبارة والأكثر عنفا تجربة مالارميه. في رسالة شهيرة إلى ڤيرلين قال بأن الكون كله سينتهي إلى التحول إلى كتاب؛ كل الخلق يتحول إلى فكرة – لكن إلى فكرة حساسة صنعت من حروف، ومن أصوات، ومن طباعة. نعلم الصورة التي ابتدعها مالارميه لهذا الكتاب: تفرق الصفحات. عرف القرن التاسع عشر الصحيفة، المكونة من صفحات مستقلة، والكتاب مكون من صفحات مخيطة وملتصقة. ابتدع مالارميه كتابا جديدا – ابتدعه فكريا، لأنه لم يحققه أبدا – ليس صحيفة ولا كتابا. هذا الشيء الجديد الذي هو تحول وتعبير عن الوجود والذي هو نفسه كون، ليس كتابا مصنوعا من صفحات مخيطة أو متلاصقة، لكنه أصبح مجموعة من الصفحات المستقلة التي تتوزع بطريقة نزوية لحظة القراءة والتي تجتمع بعد ذلك من جديد كأن الأمر

يتعلق بمروحة. (مالارميه) يعيد هكذا إدخال القراءة في الجماعي الذي تناساه الغرب. (الشاعر، الرسمي، عليه أن يقرأ أمام عدد مختار من المتلقين/المستمعين). فوق ذلك، حتما، يفتح الباب أمام مبادرة القارئ: كل واحد يمكنه أن يمزج صفحات الكتاب كيف يشاء، ويحصل على نص مختلف، بواسطة كل تنسيق. يصبح القارئ شاعرا. مع مالارميه نشأ التركيب الشعري...كما ترى، كتابه ليس الكتاب الذي نبيعه في المكتبات. بالنسبة للطباعة والكتابة: في تمهيد (ضربة حظ) يقول مالارميه يجب على التركيب الطباعي أن يستدعي الكتابة الموسيقية، أن يستدعي التقسيم. تناغم سريع بين الكتابة والموسيقى؛ على الصفحة تتداخل الكلمة والصوت والكلمة والعلامة. الطباعة كتابة تجاور الفن البصري — إنها المعادل المعاصر للكاليغرافية القديمة، في الوقت ذاته، في الحد الآخر، تجاور الموسيقى، إنه رسم للأصوات. الطباعة تخطيط ايقاعي على الصفحة، وهي إذا تشارك في التقسيم وفي الرسم. صفحة مالارميه، هذا قلناه كثيرا، مجموعة أنوار؛ وينبغي إضافة أن هذه الكوكبة من الأنوار هي تشكيل للعلامات — الحروف والصوت والمعنى — التي تولد أو تنقل الكون إلى علامة وإلى الورق. إنها لألأة للتماثل الكوني حيث الكل يتماثل ويتطابق. وهذا التشكيل السطري الذي هو الكون المتحول إلى علامة وإلى فكرة، يحتوي على نقده الخاص: عندما نرى كوكبة من الأنوار في السماء، نتأملها، لكن عندما نرى كوكبة الأنوار على الصفحة نقرأها. القراءة ليست فقط تأملا لكنها أيضا تفكيك للرموز ونقد، السماء تصبح نصا... أخيرا، مالارميه يريد أن يعود بواسطة الطباعة إلى امتلاء الكلام؛ الرؤية والسماع، الكلمة المكتوبة والكلمة المنطوقة. في اللغة الاسبانية كلمة عجيبة: el habla، "القول"، يمكننا أن نضع مقابل مفهوم الكتابة مفهوم القول.

ريوس:عندما احتك الأدب بوسائط جديدة للتعبير، يبدو أنه قلص من مساحته، وفي الوقت ذاته حاول

اكتشاف مناطق جديدة لا يمكن لهذه الوسائل الجديدة الوصول إليها. مثلا، الرواية في عمومها فقدت وظيفة التسلية لأن وسيلة جديدة ظهرت أكثر تسلية؛ السنيما. وحصل هذا مع جميع الفنون: فن التصوير أرغم الصباغة على البحث في أسسها الخاصة وحررها من أن تكون مجرد إنتاج بسيط للواقع. على هذا الأساس تبدو لي بنيت كل الحلول النظرية ل (ماك لوهان) والتي ترى أن الكتاب مطالب بالاختفاء، لأن هناك وسائل جديدة للتواصل. أعتقد ما هو أهم في الأدب أنه يحيك ضمن مستطيل، ما يقوله في فضاء النص، وفي الصفحة إن ما تقوله الصفحة، ولا يمكن ترجمته بأية وسيلة أخرى، سواء أ كانت السنيما، أو التلفزة، أو المذياع.

باث:أنا متفق تماما معك. من ثمة، ينبغي توجيه انتقاد آخر ل (ماك لوهان). أنه ربط تحولات المجتمع بتحولات وسائل الاتصال. والعكس هو الصحيح: وسائل الاتصال جزء من المجتمع، وعندما يتحول المجتمع، فهذه الوسائل تتحول معه. مثلا، ليس صحيحا أن المطبعة قد حولت (غيرت) الغرب. عرف الصينيون المطبعة مبكرا، ومع ذلك المجتمع الصيني لم يتغير. ما يمكن قوله هو أن نقد الديانة ونقد الفلسفة، أي ظهور البورجوازية. يدنسون الأدب. يتوقف الأدب عن أن يكون احتكارا طبقيا، طبقة رجال الدين. في الوقت ذاته، هذا التحول يمكن أن يكون مستحيلا بدون المطبعة. لكن بدون بورجوازية، وبدون طبقة اجتماعية جديدة لا يمكن أن يكون أدنى تحول.

ريوس:بما أنك ألمحت إلى رجال الدين ولكي نعود إلى سؤال أهمية الصوت في الكتابة: أعتقد أن عادة القراءة في صمت جد معاصرة. في القرون الوسطى، رجال الدين، وأهل الكنيسة كانوا يقرؤون المخطوطات بصوت عال. القراءة الصامتة والفردية عملية جديدة.

باث:أكيد، إضافة إلى ذلك، القراءة كتجربة فردية (معزولة) تطابق تجربة الاستبطان. عموما، إنها قضية جد معقدة... حسنا، لكي نعود إلى موضوعة الأدب المعاصر؛ لا أعتقد أن على الطباعة والكتاب الاختفاء. يوجد إلى جانب الكتاب والمجلة والجريدة نظام آخر

للتواصل. السنيما، مثلا.أما بالنسبة لنا نحن قلما نستعمله. أفكر في انتاج فيلم عن (Blanc) – هذا المشروع أفكر فيه منذ ثلاث سنوات. تجربة نظرية وطباعية: الحروف تظهر على الشاشة كشخصيات الفيلم. تارة يشاهد المتفرجون النص على الشاشة، وأخرى لا يكون هناك غير الصوت الإنساني.تغير الحروف حجما ولونا. والشاشة تكون بيضاء أو سوداء أو زرقاء أو خضراء.

ريوس:(القصائد) ستظهر جيدا في هذه التجارب، بل هناك امكانية تحريك العلامات.

باث:ستكون الامكانيات كبيرة إذا ما اقتنينا برامج التلفزة. تشتري (كاسيط) وتسقط على الشاشة كتابة حيث تكون كلاما ونصا في حركة. كما ترى، لا يمكن لمصطلح الكتابة أن يلامس الآداب إلا استعاريا. الأدب كتابة، وطباعة، ومعنى، وكلام، وأشياء كثيرة. لا نستطيع أن نختزله في الكتابة. أعتقد أن الأدب الشمال – أمريكي المعاصر يؤكد على طبيعة المتكلم(خاصية القول المتكلم). ويوافق هذا حتى أدبنا.

ريوس:لهذا بالذات، أعتقد، ما قال (Dylan Thomas) إن القصيدة على الصفحة ليست إلا نصف قصيدة.

باث:طبعا، الصوت عند (William Carlos William) أساسي. لقد حاول الكتابة وهو يسمع كلام سكان الشمال الأمريكي. كان يظن، وبيقين، أن انجليزية الولايات المتحدة مختلفة تماما عن انجليزية انجلترا. ويوافق هذا حتى اسبانية مكسيكو، أو هفانا، أو سانتياكو، أو مادريد: كل واحد له موسيقاه الخاصة. مفهوم الكتابة لا يكون مقبولا إلا كاستعارة، لأن في الأدب ما قيل وما سمع، اللسان والأذن، هما أيضا مهمان كالعين. شاعر شمال – أمريكي (Olson) لاحظها جيدا: يقول الأساسي هو الخط، الاحساس بالخط على الصفحة. هكذا أدخل المفهوم الايقاعي للخط.

ريوس:ألا تعتقد أن الاستسلام للقراءة الخطية، مفهوم الخطية، أحد أهم إكراهات الكتابة ؟

باث:للأسف، هناك أيضا خطية الكلام المنطوق. اللغة تجربة زمنية. في لوحة ما نرى كل المحتوى في وقت واحد؛ في النص، الأشياء تقدم الواحد بعد الآخر. الشيء ذاته في الموسيقى. هناك فنون زمانية وفنون مكانية.

ريوس:لكن في بعض الحالات حاول الأدب الاقتراب – رغم أنه لن يستطيع تطبيق ذلك كليا – من هذا النسق الامتداد المكاني (الفضاء). مثلا أفكر في الإحساس بالتزامنية التي تقدمها بعض القصائد.

باث:نعم، لقد استعملها بشكل جيد الشعراء المستقبليون الروس. وهي حالة الشعر الواقعي. كما تعلم، أنا معجب بكثير من الشعراء الواقعيين، وأنا نفسي حاولت فعل بعض الأشياء في هذا الاتجاه. لكن مراجع الشعر الواقعي محدودة. بعد هذا، اللغة تمتد في الزمان. الكلمة زمانية: إنها الخطاب (القول)، المجرى. وهذا ما لاحظه جيدا جويس (Joyce). ليس صدفة ارتبط اهتمامه بالكلام واهتمامه بالزمان. الشكل المستعمل في (Finnegans Wake) شكل قول، شكل مجرى، مجرى نهر يتدفق، أو السبيل.

ريوس:نعم. (Anna Livia) يستحم في النهر ذاته مرتين. الكلمة الأخيرة في (Finnegans Wake) ترتبط بالأولى.

باث:صحيح. حالة أخرى مثيرة هي حالة (Pound). لدى بوند، بالإضافة إلى التعدد اللغوي تظهر بعض رموز أفكار صينية. وقد فسر بأنه ليس من الضروري أن يفهمها القارئ كمفاهيم. فعلا جل القراء لا يمكنهم فهمها. كذلك في (Cautos) الأخيرة ظهرت حروف مصورة وحروف هيروغليفية مصرية. في حين، عندما تصور هذه الرموز الفكرية والحروف المصورة في النص الخطي، فإنها تعيدنا مجددا وبسرعة في مجرى زمنية النص. هكذا، وخلافا لما يعتقده (بوند)، فلا الرموز الفكرية والحروف المصورة لا يمكنهما الزوغ عن القانون

الأساس للغة، أي الزمانية، الزمانية الخطية. ما يمكننا إدراكه، هو الزمانية المرتدة إلى الخلف. كما هي الحال في الأدب المعاصر لدى (جويس). أو كذلك زمانيات موزعة في مجاري مختلفة. لنقل إنها لعبة حظ. أعتقد أنني في كتاب (Blanc) حاولت معل شيء كهذا. هناك أمثلة أخرى... لكن لا يمكننا العثور على شعر مكاني محض، باستثناء القصائد الواقعية. إن الشعر الواقعي هو تضاد المجرى والخطاب، ويسمح بإزالة إمكانية التدفق على الخطاب. طبعا، يحدث أن يقودنا هذا في لحظة ما إلى الصمت. إلى الأدب، إلى نفي الأدب.

ريوس:ألا تعتقد أنه بالنسبة لبعض التجارب المعاصرة، موسيقية كانت أو أدبية، أن نهايتها الحتمية هي الصمت ؟

باث:نعم. هذا صحيح، فقط هناك صمتان – في رأيي – أليس كذلك ؟ الصمت الذي يسبق الكلام والذي يعقبه. لكي نصمت علينا التكلم أولا.

ريوس:بكل تأكيد، إذا كان الصمت دائما متشابها، فإن الصموتات الموثقة بالأصوات ليست كذلك. الصمت، كما قلت، أوج اللغة. إنه الشيء ذاته عند مالارميه. وفي كتاب نقدي مهم، (Courant alternatif) تشير أن أخلاق الكاتب لا توجد لا في موضوعاته ولا في نواياه، ولكن في مستواه أمام اللغة.

باث:نعم.

ريوس:يبدو لي هذا أساسيا لفهم الأدب.

باث:أتدري. كل هؤلاء الشعراء الذين قالوا بأهمية الرسالة، إذا اختبرت أعمالهم ستجد أنهم أرتكبوا أخطاء صعبة إزاء النظام السياسي. كل الذين يحاكموننا باسم " الواقعية الإشتراكية " عليهم الآن أن يدفعوا الثمن.

ريوس:مثلا. أعتقد أن بورخيس مؤلف أخلاقي جدا – رغما عن موقفه السياسي – من خلال مستواه إزاء اللغة وإزاء الأدب.

باث:لست متفقا تماما معك. أقرأ، إلى الآن، بورخيس أكثر من ثلاثين سنة، وأعجب به. كنت أقرأه وأعجب به عندما كان كاتبا أقل شهرة، ودافعت عنه أمام أولئك الذين يتهمونه بالتعمية. لا أنفي حماسي السابق: كلما أعدت قراءة بورخيس، أجد نفس الإعجاب. لقد قضيت أياما وليالي أتحدث عن بورخيس مع أصدقائه الذين هم أصدقائي كخوصي بيانكو (José Bianco) — كاتب جيد وواحد من ذوي الأرواح الشفافة والحساسية بأمريكا اللاتينية. لكن موقف بورخيس إزاء اللغة قد تغير منذ فترة طويلة، طبعا، وهذا التغيير ينعكس على كتاباته الآن، يوظف الكلمات، وأنا، أعتقد أن على الشاعر أن يكون خادما للكلمات. في السنوات الأخيرة، كتب بورخيس أشياء قليلة تملك التوتر الكلامي لنصوصه السابقة. هذا التوتر الكلامي هو في الوقت ذاته توتر أخلاقي. عندما كان في (تكساس) كتب قصيدة شعرية تمجيدا لمدافعي (Alama). مرحلة الحرب بين المكسيك والولايات المتحدة. القصيدة الشعرية جد رديئة، كأن العار السياسي يوافق السقوط (الفشل) الكلامي، والشعري. إذا كان هناك كاتب لا تربطه واللغة روابط متينة — إذا استعان بالكلمات بدل أن يكون خادما لها — لا يمكن أن تكون هناك روابط متينة مع التاريخ وسيكون أداة طيعة في أيدي سلط العالم. لا. بورخيس الذي أحب هو بورخيس الذي ينفي العالم وسلطه، الكاتب المحكم الذي جعل من لغته نسقا من النفي المحكم ويقف ضد...

ريوس:البيرونية.

باث:وما قبلها. بورخيس الذي يواجه الوقاحة بالتواصل الخاطئ. بورخيس المعزول والذي ليس كاتبا مفهوما، أصبح اليوم مفهوما، كاتبا اجتماعيا، وهو ما دفعه إلى كتابة ما كتبه حديثا. لا، الأدب — على الأقل المعاصر — لا يمكنه إلا أن يكون ضد اجتماعي أو لا اجتماعي. و الإمكانية الوحيدة التي ستجعل الأدب مركزيا، هي المحافظة على الهامشية. باسم الالتزام السياسي كتب أدب كثير رديء في اللغة الإسبانية. طبعا، ليس هناك "

التزام"، لكن استقالة نقدية... نعم، الأخطاء الأخلاقية والسياسية هي نتيجة للأخطاء إزاء اللغة؛ الأخلاق الشعرية، والأخلاق السياسية متلازمتان.

ريوس: لكن الأخلاق الشعرية لا تسمى كذلك حرية انتقادية ؟

باث: الآداب المعاصرة آداب انتقادية ولا يمكنها إلا أن تكون كذلك. نقد العالم الذي نعيشه، نقد الأدب، نقد النقد. وهذا النقد دائما خلاق. نقد اللغة يصبح خلقا للغة.

ريوس: خلق لغة ما، هو نقطة الإلتقاء والنقطة المشتركة بين كبار الكتاب المعاصرين في لغات وآداب مختلفة. فيما يخص الأدب المكتوب بالإسبانية، أعتقد أنه من الملائم التذكير آن، بمفهومين غاية في الشفافية والإثارة في آن. حسب الأول، لا يمكن اعتبار بصفة عامة أدب أمريكا اللاتينية معزولا عن بعضه من بلد لآخر: فالوطنية " جمالية خادعة ". والثاني، متمم للسابق، يوجد حوار ضروري بين الأدب الإسباني والأدب الإسباني – الأمريكي. نحن محكوم علينا – هذه كلماتك – بهذا الحوار. أود معرفة مكامن مصاعب هذا الحوار ؟

باث: كان هناك حوار في لحظة ما من فترة الحداثة. لأول مرة، استمع الإسبانيون للشعراء الإسبانيين الأمريكيين، وبالتالي استمع الشعراء الإسبانيون الأمريكيون للشعراء الإسبانيين. تأثير (Dario) كبيرٌ جدا، لكن غير صحيح أن (Dario) الكاتب الوحيد اللاتيني أمريكي المسموع في إسبانيا. خوان رامون خيمينيس قرأ للشعراء الإسبانيين الأمريكيين وراسل بعضا منهم. كذلك (Valle Inclan) المرتبط بقوة بالأدب الإسباني الأمريكي. (فال انكلان) النموذج المثل للكاتب الإسباني والإسباني الأمريكي في وقت واحد.

ريوس:في الحقيقة، أليس من المنطق اعتبار الأدب في اللغة الإسبانية ككتلة وكوحدة، دون تقسيمه إلى فروع مختلفة ؟

باث:نعم، الآداب الإسبانية الأمريكية والآداب الإسبانية آداب واحدة نفسها. في الوقت ذاته، لأسباب تاريخية أكثر منها لسانية، فهما أدبان أو إن شئت مستويان في مواجهة اللغة. ليس من السهل القول اليوم، كما يفعل (Menemdez Pidal) قرابة قرن، بأن الشعر اللاتيني الأمريكي فرع من الشعر الإسباني. لقد كان، لكنه لم يصبح كذلك، أدبا واحدا متعددا. واحد من خلال اللغة، ومتعدد لأنه مصنوع من علاقات متناقضة بين الأدب الإسباني والأدب الإسباني الأمريكي. من جهتها الآداب الإسبانية الأمريكية ليست وحدة كذلك، لكن نسيج من العلاقات. نيرودا (Neruda) لا يشبه في شيء بورخيس، وبورخيس ونيرودا لا علاقة بينهما وبين (Huidobro) أو بين (Vallego). مع هؤلاء الأربعة المذكورين أعلاه نحصل على أربع طرائق لتكلم اللغة الإسبانية، أربع علاقات متناقضة. ويجب مواجهة كل هذا، وإدماجه ووضعه في علاقة مع إسبانيين من زمانهم: لوركا، كلين (Guillen)، ألبيرتي، لرييا (Larrea) . . .

ريوس:أكثر من ذلك، بعض الشعراء الإسبانيين الأمريكيين لهم حقيقة تأثير أكثر على الشعراء الإسبان من التأثير على شعراء أوطانهم، و (Vice Versa) . مثلا، تأثير كونكورا (Gongora) عليك، وعلى ليزاما ليما (Lezama Lima) ، وعلى (Severo Sarduy) – ثلاثة كتاب لاتينيين أمريكيين مختلفين تماما – أكبر من أي تأثير على أي كاتب إسباني معاصر.

باث:هذا النسيج من التأثيرات والقرابة اللغوية مدهش. نسيج عجيب. نتحدث كثيرا عن شعر (Lopez Velarde) كأنه أوج الشعر المكسيكي. الحقيقة أن (لوبيز فلارد) لا يشبه أحدا من الشعراء المكسيكيين. إنه يشبه (Valle Inclan) ، طبعا، يشبه (Lafforgue). هذا واضح جدا: لفورك أثر في (Lugones) و (Lugones) أثر في (لوبيز فلارد) و (فال إنكلان). هناك كتاب لـ (فال إنكلان) ، (La pipe de Kif)، (بكل تأكيد هناك ظهرت أول إشارة للملريخوانا في اللغة الإسبانية) ، الذي يشترك في كثير مع شعر (لوبيز فلارد)

وشعر (لوكونيس). قاسمهم المشترك (لافورك). وبما أنهم يشبهون (لافورك)، فإنهم يشبهون (إليوت) و (باوند)، المجايل لهم (أي الفترة ما بين 1913م – 1920م)حيث كان مقلدا ل (La forgue). منطقيا، كما يمكنك ملاحظته، يمكننا أيضا أن نميز العلاقات بين الأدب الإسباني والأدب العالمي. الشيء الذي لم يتحقق أبدا، لأن نقادنا يطمحون إلى خلق نقد وطني.

ريوس:إنه مستحيل قطع جذور علاقاتنا. الأدب الإسباني نفسه ليس مملكة معزولة.

باث:إنه لمدهش جدا، بعد عام قضيته في كمبريدج، انتبهت إلى أن بين إسبانية وانجلترا بعض التوافقات. لا أنهما تتشابهان، لكن علاقاتهما بأروبا من جهة، وبأمريكا من جهة أخرى متماثلة. إنهما بلدان منشدان نحو أمريكا، لأنهما يعيشان معا في الضواحي المحيطة بأروبا. في الوقت ذاته، علاقة إسبانيا وانجلترا مع باقي بلاد أروبا علاقة شاذة. لهذا السبب تقريبا تبديان بعض التحفظ بخصوص التجديدات الأروبية. في كل مرة يستقبل الإسبان والإنجليز الثورات الشعرية والفنية من أروبا، فإنهم لا يفعلون ذلك مباشرة، لكن عبر القناة الأمريكية. الإنجليز قريبون جدا من فرنسا، وكان بإمكانهم الانتباه إلى ما حدث في باريس بين 1910م و 1925م. لا . لقد أخبرهم بذلك (إليوت) و (باوند)، والإثنان من شمال أمريكا. الشيء نفسه حدث مع الإسبان في العصر الحديث، وبعد ذلك، في فترة التأهب.لقد انتظروا (Rubeu Dario)، الأول، لكي يخبرهم بما يحدث في العالم. وبعده، (Vicente Huidobro).

ريوس:ويحدث الآن شيء مماثل؛ إن مقاربة الإسبان للرواية الإسبانية الأمريكية ستسمح لهم بمعرفة، بيد أخرى بعض الوقت، سلسلة من نقط من مراجع أساسية قد نستها إسبانيا منذ أزمنة بعيدة.

باث:لكنها وضعية انجلترا...

ريوس:وضعية اللاتواصل، إرادية.

باث:وضعية شذوذ إرادي. على امتداد الحرب العالمية الأولى كان هناك جماعة من الكتاب والرسامين الأروبيين الطليعيين يقيمون بمدريد وبرشلونة. أعداد كثيرة من مجلة (Picabia) نشرت في برشلونة. بعض الكتاب الإسبان مثل (Guillerus de Torre) شاركوا في هذه المجلة. وقتها، كان التشيلي (Vicente Huidobro) محرك الحركة الطليعية. مستويان متقابلان ومتكاملان: المستوى الإسباني والمستوى الاتيني الأمريكي. ومادمنا نتحدث عن (ويدوبرو)، أ لا تعتقد أنه قرئ خطئا ؟ (Altazar) قصيدة شعرية عظيمة. صحيح أنها تبدو لنا طويلة جدا، لكن لأن ويدوبرو نقصه – وهنا يكمن أحد مظاهر الضعف لدى العالم الإسباني الأمريكي – ما امتاز به إليوت ؛ أي إيزرا باوند. هل تتذكر عندما كتب إليوت (The Waste Land) أرسل النسخة الأصلية إلى باوند ؟ وانتبه فورا باوند لأهميتها (في رأيي أنها قصيدة شعرية مهمة في هذا القرن) واقترح عليه حذف مقاطع كثيرة. وقد كان إليوت نبيها ففهم قصد باوند وعمد إلى تقطيع قصيدته الشعرية. في حين ويدوبرو لم يعرض قصيدته على أحد، لأنه متأكد من نفسه أو أنه لم يكن هناك باوند حتى يعرضها عليه، لا أعرف بالتحديد. لكن (Altazar) ستبقى، (ألطازور) تطير وتسقط أيضا – تسقط نحو الأعلى.

ريوس:هذا التواصل بين إسبانيا وأمريكا الذي يتم عبر الرواية، أساسا، يبدو أنه بداية لحوار إيجابي.

باث:حقا، لا أعتقد أنه سيحصل فقط عبر الرواية. لقد ظهر مجددا جماعة من الشعراء الإسبان أهتم لهم كثيرا (Pedro Gimferrer) وشباب أنطولوجيا (Los Novisismos). و (فلكس كروند). فضلا عن ذلك، ايس من السهل للأسف تقسيم الأدب بين شعر ونثر.

ريوس:نعم، ليس من السهل الفصل ببساطة بين الأجناس، الحدود مرسومة. الرواية المعاصرة قبل كل شيء لغة والروائي عادة يقف أمام اللغة كموقف الشاعر منها.

باث:ستبقى دائما الرواية التقليدية التي تحكي الأشياء، والتي تلبي رغبات الإنسان في الحبكة. لكن الرواية المعاصرة المعبرة هي التي يواجه فيها المؤلف اللغة بطريقة مشابهة — لا مماثلة ومطابقة — لطريقة الشاعر. كنت دائما أفكر بأن الروائيين الكبار شعراء، كافكا شاعر كبير.

ريوس:وجويس واحد آخر.

باث:وبروست.

ريوس:وبعض التجارب الشعرية اعتبرت كروايات.

باث: كتاب جويس، صورة الفنان الشاب، قصة تجربة شعرية.(Le portrait de l`arteste en jeune homme).

ريوس:حسنا، إنها قصة قصرية وتمرد شعري: ستيفنس ويك (Stephens Wake)، إن شئت، نستطيع العودة إلى سؤال الآداب الوطنية وعلاقاتها.

باث:موافق. لا أدب وطنيا بالمعنى الحرفي، أليس كذلك ؟ ما نسميه أدبا وطنيا يتمظهر من خلال سلسلة أعمال متميزة ومتناقضة تماما. قبل تسجيل هذا الحوار، تحدثت عن حالة كاتبين كوبيين، كابريرا إنفانتي و ساردوي (Sarduy). لدى كابريرا إنفانتي يسود نوع من الإبداع الأدبي مختلف تماما عما لدى ساردوي. عند ساردوي الرؤية النقدية للغة مختلفة تماما عما عند كابريرا إنفانتي. لدى كابريرا حساسية عالية، أليس كذلك ؟ والكلمات عنده تحس وترن. إنه نقد للعالم واللغة مصنوعة من الحساسية.

ريوس:ثلاثة نمور حزينة. صدم البلاغة وحولها إلى لعب كلامي. هناك حس قوي باللعب والجناس عند كابريرا أكثر مما لدى ساردوي.

باث: تماما. الكلمة لدى كابريرا إنفانتي حقيقة معنوية، وحساسة. وهذه الحقيقة الحساسة تولد فراغات معنوية. ساردوي، بالعكس، يرى إلى اللغة كنظام من الدلالات التي يجب تدميرها، ويدمرها بمادية العلامة. العلامة تنكر تعرف كيف يتنكر، وهكذا تمحي.

ريوس: نعم، التنكر...

باث: إنها إحدى الأفكار المسيطرة على ساردوي. الأدب كنوع من التنكر، به المعنى يتجسد في أجناس مختلفة. لدى كابريرا العكس، خصوصا في ثلاثة نمور حزينة، إذا جاز القول، كأننا نتحدث عن عصير فواكه، إنه يرشح المعنى أو اللامعنى.

ريوس: لدى كابريرا خصوصا في ثلاثة نمور حزينة، الكلمات شخصيات العمل الأدبي.

باث: تماما.

ريوس: ولدى ساردوي الكلمات أو اللغة هما الخشبة التي تتحرك عليها سلسلة من التنكرات والأقنعة المرتبة.

باث: هذه الأقنعة المرتبة هي القصة: قصة (كوبا)، وقصة إسبانيا، وقصة الإيروتيكا، ماذا بعد، أليس كذلك ؟ هذا الفصل الهام لساردوي " دخول المسيح إلى هافانا" ، ليس إلا موضعة أخرى للعلامات، للكتابة، في اللوحة العظيمة لأونسور (Ensor) :دخول المسيح إلى بروكسيل. إنها لوحة فنية لها بعض التأثير في المكسيك. لم ينتبه النقاد إلى وجود لحظة في عمل دييكو رفيرا – لحظة جيدة. فضلا عن ذلك – حيث يبتعد عن الكوبية (النزعة الكوبية) وحيث – مقابل مهرجانات الأعياد الشعبية المكسيكية – يحاول خلق شيء ما في الكون التشكيلي ليكون معادلا لهذه الروعة ولهذا الهذيان الناري والنوراني. وهكذا يتكيف (أنسور)، ويصبح مكسيكيا.

ريوس:كابريرا إنفانتي وساردوي معا مثال على أكثر من علاقة متكاملة ومتناقضة موجودة في كل أدب، وحتى داخل جيل أدبي واحد. تحدثت قبل قليل، تحديدا، عن اللعب المتعارض في الجيل الإسباني لسنة 1927م.

باث:هذه الثنائية كابريرا إنفانتي – ساردوي تجعلني أفكر بأن في المكسيك ثنائية أخرى أكثر وضوحا: رولفو و فوينتيس. أعتقد أن رواية رولفو إحدى أحسن الروايات في الأدب الإسباني الأمريكي. ألا تتفق معي ؟

ريوس:إنها أعظم رواية مكسيكية.

باث:أذهب إلى القول أنها أعظم رواية لاتينية أمريكية.

ريوس:نعم، ممكن جدا. أموقعه إلى جانب ديادوريم (Diadorim) وإلى جانب كيمارس روزا (Guimarais Rosa).

باث:هل تعرف العنوان الأصلي لرواية رولفو التي ظهرت تحت عنوان " Pedro Paramo" ؟ كانت تسمى " Les murmures" . إنه عنوان صائب جدا. لأن بالفعل، هذه الرواية، ماذا نجد ؟ إنها الأصوات الكلامية التي يصدرها الأموات. هذا ما يسمع بيدرو بارامو، إنه حوار الأموات: يسمع الجمل التي يتلفظها الأموات، جمل تسبح في الفضاء...

ريوس:نعم، إنها همسات الأرواح المعذبة، أصداء المقبرة.

باث:أترى ؟ إنها كالوهج. لكنه وهج عوض أن يتمظهر للعيون، يتمظهر للأذن. لدى رولفو الأذن أكثر أهمية من العين. أ لا تعتقد ؟

ريوس:أعتقد أنه صحيح. أريد أن أضيف أنك في "تيار متردد " لاحظت بشكل جيد رمزية العنوان في رواية رولفو: بيدرو بارامو إن بيدرو باراموحطام. إنه حطامان ["لقد اعتاد رؤية موت جزء منه كل يوم." كانت الأرض الخربة أمامه خالية"]... تبدو لي

الجملة الأخيرة في الكتاب معبرة. إنها تنتهي عند صوت لا متناه: التحطم، سقطة بيدرو بارامو المتهدم. " كأنه ركام من الحجارة". بيدرو بارامو من حجر، وعلى هذا الحجر يستحيل تأسيس أي شيء آخر. نعم، الصوت – الفعل "سمع" يتردد دائما في الكتاب – والوزن، والإيقاع، لهم أهمية عالية في نثر رولفو.

باث:الهمس ووقع الأصوات لهما كبير الأهمية من الصور المشاهدة. على العكس، فوينتيس كاتب مشاهد، وأيضا كاتب مثقف، أليس كذلك ؟

ريوس:نعم، لكن أعتقد أن المهيمن عنده، خصوصا في أعماله الأخيرة، الجانب الثقافي. بالقياس مع عمل رولفو الذي تحدثت عنه. لدى رولفو، وإن كان مجردا – هناك مراقبة شديدة، وعمل كبير للانتقاء في بيدرو بارامو، رواية مجردة من كل ما ليس أساسيا – إن طريقة مقاربة الحقيقة، والإحاطة بها، أكثر حدسية وبدائية مما لدى فوينتيس، الذي تجد لديه سلسلة من البناءات الثقافية تسند جانبا حسيا هاما. في (جلد جديد Peau neuve/) يتعاقب ويتجاوب خطاب ثقافي خالص وأجوبة انفعالية – أجوبة الجسد.

باث:نعم، إنه كاتب قريب جدا من التقليد الآخر الإسباني الأمريكي، تقليد ماريل (Marelle).

ريوس:وكل هذه التقاليد تتعايش، لحسن الحظ. لهذا أيضا يبدو لي كارلوس فوينتيس أدخل ضمن كتابه (الرواية الجديدة الإسبانية الأمريكية) واحدا مثل خوان غويتسولو، مؤلف إسباني مهم في الرواية الجديدة.

باث:نعم. فوينتيس على حق، ينتمي غويتسولو للرواية الجديدة. يتوحد في فوينتيس كتاب كثيرون. لقد نشر رواية قصيرة في سطور (Aura)، أتذكرها ؟

ريوس:نعم، (أورا) عمل يذكر بعجائب والتباس بعض حكي هنري جيمس.

باث:لقد كتب آخر.

ريوس:عيد الميلاد.

باث:عيد الميلاد، إنه كتاب جميل جدا، هل قرأته ؟

ريوس:لا، ليس بعد. أعارني إياه كابريرا إنفانتي و أفكر أن أقرأه سريعا.

باث:علامة على الحيوية الثقافية لدى فوينتيس. إنها هذا التنوع في الاتجاهات وفي الكتابة. علامة على الحيوية والمصداقية تجاه الذات. إن الكاتب إذا ما قتل بداخله الكتاب الآخرين الذين يسكنونه والذين يعارضونه، فإنه يرتكب شيئا أكبر من القتل. عندما نقصي منا التعددية والتناقض فإننا نقصيها في الخارج: نزيح الآخرين، ونعتدي على الحقيقة. إذا كان الأدب تعبيرا، فإنه محكوم بالتعقيد والالتباس. في الأدب ليس هناك حقائق بسيطة، وكل عمل أدبي يحتوي نقيضه، وانتقاده. هذا ما يميز الأدب المعاصر عن الأدب القديم. ربما هوميروس بسيط، لكن سيرفانتيس معقد، وإشكالي، وملتبس. دون كيخوتي، هل هو مجنون ؟ الأدب المعاصر يختبر العالم – ويختبر نفسه. عندما تحدثنا عن أخلاق الكاتب إزاء اللغة كأخلاق واحدة ووحيدة للكاتب. كنت أفكر في تعددية معنى الكلمة. هذه التعددية تقابل تعددية الكائنات فينا، التي هي نحن وتقابل تعقيد الحقيقة الواقعية. على الأدب أن يقول هذه التعددية. خيانة الكلمة – خطيئة أخلاقية للكاتب – تعني خيانة تعددية الإنسان وتعددية الحقيقة الواقعية.

ريوس:بالإضافة إلى ذلك – لا أعلم هل ستتفق مع هذا – فكل عمل أدبي عظيم، على الأقل منذ رابلي (Rabelais) ، دائما ملتبس.

باث:طبعا. الأدب لايقدم إلينا رؤية مبسطة عن الحقيقة الواقعية، إنه عكس ذلك كشف وإفصاح عن تعقيد العالم. كل كائن، زكل شيء مزدوج، أو مثلث. ليس هذا فحسب: كل عمل أدبي تعددية. لأن كل واحد منا قرأه بطريقة مختلفة.

ريوس:تطور فكرة مثيرة في (تيار متردد) ؛ عندما يُكتبُ الكتابُ ينفلت من مؤلِفه، يتصرف القارئ في الكتاب ويعيد تنظيمه بطرائق مختلفة.

باث:المؤلف هو أول قارئ لعمله. ولا أعتقد أنه يكون قارئا ذا امتياز. سيرفانتيس قال بأن أثره الأدبي كان (Les travaux de Persiles...) هل هذا صحيح ؟ هل هذا خطأ ؟

ريوس:ربما الآن وقد حددنا (Tirant le Blanc) وأن رواية الفروسية قد أصبحت موضا مجددا، هل نقرأ هذا الكتاب باهتمام جديد، إنه يحتوي على مقدمة تعتبر قمة في نثر سيرفانتيس.

باث: (Les Travaux de Persiles...) رواية تعجبني كثيرا. لسان سيرفانتيس يبلغ درجة عالية من الكمال. أيضا، إنها رواية (قرأتها منذ فترة بعيدة وأثارت اهتمامي كثيرا...) تحتوي ضوئين لسانيين متميزين، لغتان إسبانيتان. هناك إسبانية الشمال (لأن الجزء الأول من الرواية، تذكر ذلك، يجري بالضواحي الشمالية) إنها إسبانية شهية بها كثير من الفروة ومن الكائنات الغريبة، ومن المرايا والأقمار. بعد ذلك، عندما يغادر الحاج إسبانيا باتجاه روما لكي يكافئه البابا. فإنها إسبانية تاريخية تماما، ويومية، ومليئة بالحصى، وبذوق الغبار والخمر.

ريوس:طبعا، سيرفانتيس، كما فعل قبل ذلك برواية دون كخوتي، ترك يتعايش في (Persiles) كل الكتاب الذين بداخله.

باث:هذا هو الأروع لدى سيرفانتيس، أليس كذلك ؟ لهذا أعتقد أن للأدب قيمة أخلاقية: الأدب يرينا الوجه الآخر للإنسان. وينبهنا من رعب وأخطاء الأوهام الأخلاقية. أخلاق الأدب متناقضة لأنها ضد الأخلاق؛ إنه يظهر لنا الجانب الآخر للمبادئ والتعاليم الخلاقية.

ريوس:نعم، إنه جرد للوجه المستور للحقيقة وفي بعض الأحيان يكون كشفا لحقيقة جديدة.

باث:طبعا، هذا سيغضب عميقا الأخلاقيين. لذلك فالأدب كان دائما انتقادا، ودائما ثوريا. يغضب الأخلاقيين، ويغضب الفلاسفة، ويغضب السياسيين ويغضب كذلك الطوباويين.

ريوس:لا أعلم هل تتذكر الخصومة الشهيرة التي خاضها منذ سنوات إيف بورجر(Yves Borger) ، و جورج سميروم (Jorge Semprum)، وجون بيير فاي، وجون ريكاردو حول السؤال ماذا يستطيع الأدب ؟ كانت هناك سلسلة من المواقف المتناقضة. تلك، المعروفة عن سارتر، التي ترى أن الأدب لا قيمة له أمام طفل يموت، النوع المخرج، و "برج العج" لبورجر، التي تقول بأن الأدب لا يستطيع إلا الهروب والتخلص من الحقيقة الواقعية. إلى جانب هذا، قول آخر، يبدو لي موضوعيا، قول ريكاردو، الذي يعلن بأن الأدب تحديدا هو الذي يجعل موت الطفل فاضحا.

باث:أعتقد أن موت طفل ما هو نظام الحقيقة الواقعية وأن دون كخوتي نظام آخر.

ريوس:نعم، بكل تأكيد.

باث:إنه لأمر فاضح صوت الأطفال، وإنه لأمر فاضح أن يكون الإنسان فانٍ، أ لا تعتقد ؟

ريوس:فضيحة حتمية ولا يمكن تلافيها.

باث:ولأن الإنسان فانٍ فهو يكتب... إذا كان الأطفال لا يموتون، وإذا كان الإنسان خالدا، فإن الأدب لن يكون ولا الثقافة. فكر في عالم كامل، فكر في حاضر أبدي: فلن يكون هناك أطفال، أو سنظل أطفالا. الأطفال يموتون لأن هناك التاريخ. ومادام هناك تاريخ فسيكون هناك أدب، وثقافة، وعلم. في اليوم الذي لا يبقى هناك تاريخ سنصبح حيوانات، أو كائنات فوق إنسانية (علوية). سنصل إلى الخلود، سنحقق...

ريوس:الألوهية.

باث:وفي هذا الوقت لن تبقى لدينا الرغبة في كتابة الكتب...

ريوس:ولا في قراءتها.

باث:ولا البحث في المختبرات. سنصبح كل شيء، و الفعلان (فكر) و (فعل) سيصبحان شيئا واحدا... تبعا لذلك، فالمأزق بين فضيحة موت الأطفال ودون كخوتي تصبحان مأزقا وهميا. أستغرب لماذا لم يفكر سارتر في ذلك. إن وجود أطفال يموتون يعني، ليس فقط اللاعدالة لكن يعني التاريخ، ويعني الزمنية.

ريوس:وأيضا حدود الإنسان وحدود الأدب.

باث:أكيد. نكتب لأننا لا نستطيع غير الكتابة، لأننا فانون. لو أننا كنا آلهة لما كتبنا. طريقة من الطرائق للثأر من موت الأطفال، للثأر لحياتنا الفانية أو لنتصالح معها، علينا أن نكتب.

ريوس:ولآن، لكي نربط بين هذا وما قلته عن مالارميه في البداية؛ عندما يكون الإنسان واعيا بوضعيته ومكانته التاريخية، يعني عندما يكون واعيا بحدوده، محاولة بعض الفنانين كتابة العمل التام الكامل ستكون محاولة محكومة منذ البدء بالفشل، أ لا تعتقد ؟

باث:نعم. إنه محكوم بالفشل. من ثمة، أو بسبب ذلك، فمالارميه نموذج. شخصه يستهويني أكثر فأكثر، ليس فقط كمبدع – إنه حقا مبدع كبير – لكن كنموذج أخلاقي ومثقف. من جهة، يدعي العمل الكامل، أقصد قول، اختزال الوجود في بعض الصفحات؛ من جهة أخرى، يعلم أن كل صفحة فعل خاص. من ثمة الكتاب لا يمكن أن يكتب. الكتاب والوجود منبنيان، إنهما الزمن المتحول والذي يمحو ذاته... استقالة ؟ لا: في مقابل التاريخ وفي مقابل موت طفل، مالارميه يقول بأن الأدب فعل محصور. تتذكر النص المعنون ب (الفعل المحصور) ؟ قيل في الوقت الحاضر – ونحن نتكلم عن عصره بين الإمبراطورية الثانية والجمهورية الثانية – الشعر فعل محصور. أؤكد على كلمة فعل (Action) . يضع

مالارميه الأدب والفعل في مكان واحد ويتحمل مسؤولية التماثل، كي لا نقول التطابق، بين فعل شعري وفعل ثوري.

ريوس:إنهما مرتبطان، هذا شيء أكيد.

باث:هل ترغب في الانتقال إلى شيء آخر ؟ نتكلم عن علاقات الأدب الإسباني فيما بينه، يعني العلاقات بين كل الإنجازات الأدبية واللسانية التي نطلق عليها بطريقة خاطئة أدب شبه الجزيرة الإسبانية، الأرجنتيني، والكوبي، والمكسيكي، والكولمبي، والشيلي... إلخ. هناك ظاهرة غريبة: العلاقات الخاصة جدا بين الأدب في اللغة الإسبانية وباقي الآداب المتاخمة. أفكر في الآداب البرتغالية، والبرازيلية وكذلك الكاطالانية. تحدثني عن غيما رايس روزا (Guimaraes Rosa)، وهو كاتب عظيم، ولكنه ليس الوحيد. في البرازيل، إبان فترة حركة الحداثة، ظهر عدد من الشعراء المهمين. لا أعلم هل تعرفهم: بانديرا، وموريلو مونديس، ودرومونذوي أندراد، بعد فترة متأخرة، كابرال دي ميلو (وهو قنصل، أو شيء من هذا القبيل، ببرشلونة). كابرال ميلو يجعلني أفكر في جورج غيلين أو فرانسيس بونج، أو أيضا في والاس ستيفنس. إنه شاعر موضوع، مثل صديقي شارلز توملیسن. وبعد، هناك حركة كبيرة في الشعر الواقعي، مع هرولدو و أوغيستو دي كامبوس. مجموعة هامة سواء بأعمالهم التقنية وتقاليدهم أو بأعمالهم الشعرية. يعني أن الأدب البرازيلي مهم جدا. وهناك أيضا الشاعر الكبير...

ريوس:بيسوا (Pessoa).

باث:وسلسلة من الشعراء المعروفين قليلا في لغتنا، مثل سيزاريني (Cesariny)، الشاعر السوريالي البرتغالي، وألبيرتو دي لا سيرادا (Alberto de la cerda) الذي يعيش في لوندر (Londres). هل تعرفه ؟

ريوس:لا. لا.

باث:وخصوصا بيسوا. إنه عاش ومات بلشبونة، لكننا نحن الإسبانيين والإسبانيين الأمريكيين نجهل وجوده. لكنني، أنا، تعرفت عليه من خلال الفرنسيين. يجب أن أعترف بذلك وبكل خجل...

ريوس:هذا اللاتواصل الذي يوجد غالبا داخل الأدب الإسباني الأمريكي وجهلنا المتبادل، شيء فظيع وشيء مفقر لنا. بالإضافة، نقول أن الاعتراف يجب أن يأتي حتما من قنوات الثقافات الأجنبية، مع ختم لوندر أو باريس، أو نيو يورك.

باث:لكن البرازيليين يعرفوننا أكثر من معرفتنا بهم.

ريوس:نعم، قرأ البرازيليون باهتمام شديد الكتاب الإسبانيين الأمريكيين والكتاب الإسبان ، وبصفة عامة الظاهرة المعاكسة لم تحدث بعد.

باث:يجب قراءة البرازيليين، والبرتغاليين، ويجب قراءة الكطالانيين، ليس برؤية إسبانية أمريكية ولا بأي دافع ثقافي سياسي، لكن لأن بهذه الآداب كتاب جيدون. في هذا المقام قدم لنا الحداثيون المثال. روبين داريو (Ruben Dario) تكلم بإعجاب عن (Eugenio de Castro). في الفترة ذاتها، Eca de quiroz 0) كان له تأثير كبير. هذا شيء أعرفه جيدا لأن جدي – الذي كان قارئا كبيرا للحداثيين وللكتاب الذين يقرأون الحداثيين – كان يملك روايات كثيرة لإسا دي كيروز في مكتبته.

ريوس:الأدب في اللغة الإسبانية، كل الآداب، نظام واسع الاتصالات: ساردوي، وكورتزار، وليزاما ليما، وفوينتيس، ومؤلفون آخرون أشرنا إليهم سلفا.

باث:نظام واسع الاتصالات يتواصل مع أنظمة أخرى واسعة الاتصالات: الآداب في اللغات الأخرى. كان الكتاب الكبار الإسبان دائما كتابا عالميين. الأدب لغة، وكذلك فضاء وتاريخ... لكن الأدب أيضا علاقة مع فضاءات أخرى، ومع لغات أخرى، ومع تواريخ أخرى، وآداب أخرى، وأزمنة أخرى...

ريوس:مثل عملك الذي يربط غونكارو (كيفيدو) ، ويحيلنا على تجاوب باوند وإليوت ب (Cummings).

باث:وكذلك بالسريالية.

ريوس:بالسوريالية التي كانت حاسمة.

باث:نعم. بالنسبة لي، كانت حاسمة. ليس بالنسبة لي فحسب. سيكون هناك كثير ما يقال عن السوريالية. وأولا وضعت في قلب الإبداع الشعري المفهوم الرومانسي للإيحاء: لكن وضعها بطريقة معاصرة محضة. لقد أكدت أن الإيحاء لا يوجد خارج الشاعر – في ربة الشعر، أو في الإله أو في الروح الموحية – لكن فيه؛ في لغته. في اللغة نفسها.

ريوس:أحب أن أقوم بقولين (باستشهادين). أ تسمح لي – "إقرأ بصوت مرتفع" – خلاصتين متكاملتين من (تيار متردد) ؟ الأول: " أكدت السريالية تفوق (سلطة) اللغة على الشاعر. إنه إلى الشعراء الشباب يعود الفضل في محو الفصل بين مبدع وقارئ؛ اكتشف نقطة الالتقاء بين الذي يتكلم والذي يسمع. هذه النقطة هي مركز اللغة: ليس الحوار، و (الأنا) و (الأنت)، ولا (الأنا) المكررة، لكن الحوار الداخلي المتعدد – التفكك الأصلي، التفكك الآخر. نبوءة لوتريامون، سيصنع الشعر من كل شيء". والخلاصة الثانية: " مفتوحة أو مغلقة، تلح القصيدة على إلغاء الشاعر الذي يكتبها، وولادة الشاعر الذي يقرؤها". هكذا، هذه القصيدة الشعرية التي تنتسب إليك الآن، وتنتسب إليّ وإلى كل من يقرؤها:

كتابة

أرسمُ هذه الحروف

كما يرسم الصباح صوره

انفخ فيها فتختفي.ص (136).

نـهج سـيـرة ثقـافية وعلــمية

- **محمد معتصم:**
- ناقد أدبي
- عضو اتحاد كتاب المغرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب فرع مدينة سلا، (نائب الكاتب العام).
- عضو مشارك في عدد من الجمعيات التربوية والثقافية داخل المغرب.
- عضو مؤسس لجمعية "دار الندوة" بالدار البيضاء. (أمين المال/ سابقا).
- عضو مؤسس لاتحاد كتاب الانترنيت العرب.
- عضو لجنة جائزة ترانسبرانسي لسنة 1997م.
- عضو لجنة جائزة اتحاد كتاب المغرب للشباب سنة 2007م.
- عضو لجنة جائزة المغرب للكتاب لسنة 2007م و2010م.
- رئيس لجنة الانترنيت والعلاقات الرقمية والدولية، بالاتحاد ذاته (سابقا).
- عضو فاعل في عدد من المنتديات والملتقيات الثقافية والأدبية الإلكترونية والرقمية.

من أعمال الكاتب المنشورة ورقيا :

1/ الشخصية والقول والحكي. توزيع مكتبة الرسالة. الدار البيضاء. ط1. 1995م. المغرب.

2/ الرؤية الفجائعية: الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة. منشورات الاختلاف. ط1. 2003م. الجزائر.

3/ المرأة والسرد. دار الثقافة. الدار البيضاء. ط1. 2004م. المغرب.

4/ الصيغ والمقومات في الخطاب الروائي العربي. مكتبة المدارس. الدار البيضاء. ط1. 2004م. المغرب.

5/ الرؤية الفجائعية: الرواية العربية في نهاية القرن. دار أزمنة. ط1. 2004م. عمان. الأردن.

6/ الذاكرة القصوى. دراسات في الرواية المغربية المعاصرة. دار الثقافة. ط1. 2006م. الدار البيضاء. المغرب.

7/ بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي. دار الأمان. الرباط. ط 1. 2007م. المغرب.

8/ خطاب الذات في الأدب العربي. دار الأمان. الرباط. ط 1. 2007م. المغرب.

9/ بنية السرد العربي (من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير). الدار العربية للعلوم ناشرون ودار الأمان ومنشورات الاختلاف. ط1. 2010م. لبنان والمغرب والجزائر.

10/ بلاغة القصة القصيرة (بحث نقدي في التحول والخصائص). دار أزمنة. ط1. 2010م. الأردن.

الكتب الإلكترونية (PDF):

1/ النزعة الإنسانية في الرواية العربية (دراسة نقدية في روايات سحر خليفة). منشور بموقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب،2006م، وعلى مدونتي الشخصية، وصفحتي بالفيسبوك.

2/ القصة القصيرة المغربية. دراسة نقدية. منشورة بموقع اتحاد كتاب الانترنيت العرب، 2007م، وعلى مدونتي الشخصية، وصفحتي بالفيسبوك.

3/ الإيقاع في قصيدة النثر ومقالات أخرى. منشور بمدونتي الشخصية وصفحتي على الفيسبوك 2013م

كتب منشورة بالجرائد الوطنية متتابعة:

1/ كتاب السفر. ديوان شعر. الملحق الثقافي لجريدة البيان المغربية. ابتداء من 1990م.

2/ أناشيد البراءة. وليام بليك. ديوان شعر. ترجمة. جريدة الاتحاد الاشتراكي. صيف 1997م.

المؤلفات الجماعية الورقية:

1/ رهانات الكتابة عند محمد برادة.1995م.مختبر السرديات،ابنمسيك. الدار البيضاء.المغرب.

2/ الرواية العربية وأسئلة الحداثة.1996 مختبر السرديات،ابنمسيك. الدار البيضاء. المغرب

3/ سؤال الحداثة في الرواية المغربية.1999 من إنجاز عبد الرحيم العلام. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب.

4/ القصة المغربية، التجنيس والمرجعية والفرادة.2000 جمعية الشعلة للتربية والثقافة. الدار البيضاء. المغرب.

5/ الهوية والثقافة، نيكوس كازانتزاكي.2000 الجمعية الدولية لأصدقاء نيكوس كزانتزاكيس. الدار البيضاء. المغرب

6/ أصوات وأصداء. 2001 .مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. الدار البيضاء. المغرب.

7/ أنطولوجيا أدباء الدار البيضاء.2002 اتحاد كتاب المغرب،فرع الدار البيضاء. المغرب.

8/ تلقي القصة القصيرة.2002 مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. الدار البيضاء. المغرب.

9/ محمد زفزاف الكاتب الكبير. منشورات رابطة أدباء المغرب.ط1. 2003م. الرباط. المغرب.

10/ ضوء على الأرخبيل. منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ط1. 2004م. الدار البيضاء. المغرب...

11/ قراءات في تجربة سميحة خريس. د.نضال الصالح. أمانة عمان الكبرى. الأردن.2005م.

12/ كتاب الحوارات (مجلة عمان). المجلد الأول. أمانة عمان الكبرى. الأردن. 2005م.

13/ الكلام المباح حوارات مع محمد عز الدين التازي. طوب بريس. 2003م.

14/ مكونات الخطاب الروائي عند محمد عز الدين التازي. طوب بريس. 2003م

15/ الأدب المغاربي اليوم (قراءات مغربية). اتحاد كتاب المغرب. 2006م.

16/ أحمد بوزفور: مسار. جامعة الحسن الثاني- عين الشق. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. ط 1. 2007م.

17/ تحولات القصة الحديثة بالمغرب. إعداد مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. منشورات المختبرات (مختبر الدراسات حول القصة والترجمة). ط1. 2010م.

18/ متوجا بالفرادة يأتي؛ أحمد بلحاج آية وارهام. منشورات كتاب أفروديت. ط1. 2011م.

الدراسات والمقالات المنشورة بالجرائد والمجلات

المجلات المحلية:

رصيف،دفاتر،آفاق تربوية،البوابة،آفاق اتحاد كتاب المغرب،فكر ونقد،الثقافة المغربية...

المجلات العربية:

اليوم السابع،الناقد،الفكر الديمقراطي،الشاهد،الثقافة العربية،الآداب،نزوى،الجديد،نادي الكتاب العربي،عمان،الزمان الجديد...

الجرائد المحلية:

الاتحاد الاشتراكي،العلم،أنوال،البيان الثقافي،السؤال،الكاتب،النشرة،الديمقراطية العمالية، الصباح، لبيراسيون (بالفرنسية)،المنظمة...

الجرائد العربية:

الشعب (تونس)،الشرق الوسط (لندن)،القدس العربي (لندن)،الزمان (لندن)،الجريدة (مصر)،أخبار الأدب (مصر) ...

لقاءات بالإذاعة والتلفزيون:

عدد من اللقاءات الإذاعية والتلفزيونية: القناة الأولى، والثانية، وميدي 1 سات، وإذاعة الرباط، وطنجة، والدار البيضاء الجهوية...

موقع الكاتب على الانترنت :

http://motassim.canalblog.com

www.facebook.com/mmotassim

البريد الإلكتروني:

motassim7@yahoo.fr

motassim78@gmail.com

الجوائز:

* جائزة المغرب للكتاب دورة **2005**م صنف الدراسات الأدبية والفنية. على كتاب "الرؤية الفجائعية في الرواية العربية نهاية القرن العشرين" الصادر عن دار أزمنة. الأردن. 2004م

الفهرست